Núm. 18 (2018)

Sommario

Contribuciones / Contribuções / Contributi

Postales desde Guinea. La novela poscolonial española: exotismo y banalización en Palmeras en la nieve, de Luz Gabás
José Martínez Rubio

La introspección en la escritura en "Mortal y rosa"
Pedro Mármol Ávila

La presenza della lingua spagnola nell'opera di Francesco Serdonati
Paolo Rondinelli

La ejemplaridad de las fuentes italianas en Matías de los Reyes
Leonardo Coppola

"Il principe" de Maquiavelo traducido al español por José Sánchez Rojas (1924)
Maria Begoña Arbulu Barturen

Rovine e macerie. Appunti su un topos nell'estetica letteraria del bando azul
Antonella Russo

Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi
Carlo Basso

Sobre la atribución de la Segunda parte del Lazarillo a Hurtado Mendoza: algunos errores metodológicos
Alfredo Rodríguez López-Vázquez

"Su inteligencia y su corazón están con nosotros". Las celebraciones cervantinas del tercer centenario del Quijote y el socialismo español
Jorge Torre Santos

Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión
Ronald Campos López

De la belle dame sans merci a la doncella que muere: sobre la figura femenina en la obra de Juan de Torres
Lucía Mosquera Novoa

Godos fantasmales: apariciones del conde don Julián en una novela del siglo XVII
Adrián J. Sáez

Postales desde Guinea. La novela poscolonial española: exotismo y banalización en *Palmeras en la nieve*, de Luz Gabás*

JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO
Universitat Jaume I

Resumen
España tuvo una intensa presencia colonial en cinco territorios de África durante los siglos XIX y XX. A pesar la recuperación de la memoria histórica de la guerra civil, de la represión del franquismo o la compleja Transición, fenómeno que se ha producido desde los años 2000, no se ha preocupado de recuperar la memoria española en las colonias africanas, con sus propios conflictos y sus propios traumas. Este artículo elabora un panorama crítico de la producción novelística española sobre Guinea Ecuatorial. En concreto, analiza *Palmeras en la nieve*, de la escritora Luz Gabás, como ejemplo del exotismo y la banalización de la memoria actual en algunas representaciones del periodo colonial español.
Palabras clave: Poscolonialismo, Guinea Ecuatorial, España, Memoria histórica, Luz Gabás

Riassunto
La Spagna ha avuto una forte presenza coloniale in cinque territori dell'Africa nell'Ottocento e nel Novecento. Nonostante il recupero della memoria storica della guerra civile, della repressione del franchismo o della complessa Transición, fenomeno avvenuto dagli anni 2000, questo fenomeno non si è preoccupato di recuperare la memoria spagnola nelle colonie africane, i loro conflitti e i loro traumi. Questo articolo elabora un panorama critico della produzione romanzesca spagnola silla Guinea Equatoriale. In particolare, analizza *Palmeras en la nieve*, romanzo della scrittrice Luz Gabás, come esempio dell'esotismo e la banalizzacione della memoria attuale in alcune rappresentazioni del periodo coloniale spagnolo.
Parole chiave: Postcolonialismo, Guinea Equatoriale, Spagna, Memoria storica, Luz Gabás

"¿Qué es el moro más que un español mahometano?" (B. Pérez Galdós, *Aita Tettauen*, 1905).
"En África no hay acción. En África no hay más que ensueño" (C. González Ruano, *Circe*, 1935)
"Levantamos actas confusas o contradictorias según el poso que el tiempo haya dejado en los recodos de la memoria. Por eso, cada vez que la mía regresa a aquella tierra, me pregunto si reconstruyo de verdad los sucesos, si registro de modo fiable las sensaciones; es decir, si recuerdo o fabulo" (J. Aldecoa, *Historia de una maestra*, 1990)

1. LA NATURALEZA VARIABLE DEL FRANQUISMO

La naturaleza del franquismo ha sido motivo de debate en los círculos historiográficos hasta la más acuciante actualidad. La polémica suscitada en 2011 por su definición en el *Diccionario*

* Este trabajo es fruto de la actividad investigadora que se enmarca en el proyecto 'Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica' (PROMETEO 2016/133), financiado por la Generalitat Valenciana a través del Programa de Excelencia Prometeo.

Recibido el 02/02/2017 · Publicado il 22/02/2018

Biográfico Español[1] como "régimen autoritario" frente a "régimen totalitario" (una teoría defendida no sin escándalo por Juan José Linz desde 1978) extendió el debate hacia las esferas políticas y hacia la opinión pública pareciendo igualar un término técnico, razonado y siempre susceptible de enmienda a la adopción de las tesis historiográficas más reaccionarias, cuando no revisionistas o negacionistas, del panorama crítico y mediático español. Lejos de abundar en este paralelismo engañoso, y más lejos aún de aceptar injusticias y bravuconadas del *Diccionario* hacia personajes menos censurables como Manuel Azaña o Juan Negrín (lo digo a modo de prevención), me interesa destacar esa característica esencial en la que parecen converger la gran mayoría de los historiadores sobre el tema: el carácter camaleónico (Soto Carmona y Martínez Lillo, 2011)[2] del franquismo, su variabilidad ideológica con el principal objetivo de mantener a una clase dirigente en el poder dentro de un sistema dictatorial y represivo e incluso más allá de él.

El franquismo, a pesar de su férreo centralismo y su represión cultural hacia las nacionalidades históricas del Estado, firmó una Ley en 1963 concediendo la autonomía a dos de sus territorios, previa consulta en referéndum a la población[3], con el aplauso de la prensa afín al régimen[4] y dotando de capacidad legislativa propia a la nueva autonomía, de elaboración de presupuestos, de recaudación de impuestos y de gestión exclusiva de los recursos económicos: Guinea Ecuatorial. Además el franquismo, al tiempo que celebraba con grandes artificios propagandísticos los veinticinco años de paz en 1964[5], venía de librar un conflicto armado entre octubre de 1957 y abril de 1958, silenciado ante la opinión pública, en el que habían perdido la vida 55 soldados españoles y cerca de 1000 soldados marroquíes y, de manera humillante para la moral del ejército, Marruecos había arrebatado la mayoría del territorio de la provincia[6] de Ifni, a excepción de la ciudad de Sidi Ifni, que fue entregada al país alauita en 1969. Pero además el franquismo, con su estructura de partido único, legalizó un partido revolucionario (Partido Revolucionario Progresivo –único partido legal junto a Falange–, posteriormente Partido de Unión Nacional Saharaui), financió a un partido independentista (el PUNS) y, a nivel diplomático, defendió ante la Asamblea General de Naciones Unidas, a través de su representante Jaime de Piniés[7], la celebración de un referéndum de autodeterminación de una de las provincias españolas en los primeros meses de 1975: la provincia del Sáhara.

Estos conflictos que se dieron en el tardofranquismo entre política interior y política exterior enfrentaron a diferentes ministros: el enfrentamiento de Carrero Blanco como Ministro de la Presidencia con Fernando María Castiella, Ministro de Asuntos Exteriores sobre el proceso de descolonización del Sáhara se saldó con el cese como ministro de este último por defender el acatamiento de las sucesivas resoluciones de la ONU instando a España a descolonizar el Sáhara, posición no contemplada por Carrero Blanco (Fuente Cobo y Mariño Menéndez, 2006: 30). Pero también enfrentaron una concepción pragmática del poder y del Estado con los principios más sagrados del franquismo, por ejemplo la unidad de España.

---

[1] Para un recorrido sobre la polémica de la publicación de los 25 primeros tomos, su rectificación y su ratificación, véase la crónica: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/10/actualidad/1328898316_256044.html

[2] "La naturaleza del franquismo", Álvaro Soto Carmona y Pedro A. Martínez Lillo (2011). http://elpais.com/diario/2011/06/08/opinion/1307484011_850215.html

[3] Ley 191/1963, de 20 de diciembre, de Bases sobre el régimen autónomo de la Guinea Ecuatorial. Cfr. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1963-22665

[4] ABC informó de esta manera sobre el referéndum: "El referéndum de la Guinea Ecuatorial ha sido un verdadero ejemplo para todos los pueblos de África: con completa libertad y en plena calma se desarrolló la histórica jornada" (ABC, 17/12/1963, pág. 67). Disponible en el Archivo Linz de la Transición Española, en la Fundación Juan March: http://www.march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/documento.asp?reg=r-13436.

[5] Con una serie de conciertos por la paz o la concesión de medallas, la Cruz de los XXV Años de Paz, a militares y combatientes del ejército franquista.

[6] El Sáhara, Ifni, Fernando Poo y Río Muni fueron elevadas a categoría de provincias en 1959.

[7] El 20 de agosto de 1974 (Fuente Cobo; Mariño Menéndez, 2006: 44).

ISSN: 1594-378X

En efecto, en 1963 se sancionó la Ley para la constitución de la autonomía de Guinea Ecuatorial, que fusionaba las provincias de Fernando Poo y Río Muni, previo paso a su independencia en 1968. Entre 1957 y 1958 se libró la guerra de Ifni, cuya descolonización se hizo efectiva en 1969. Y en 1965 la ONU instó al Estado español a descolonizar la provincia del Sáhara, proceso todavía sin concluir, precisamente por el abandono de la antigua colonia en 1975, la ocupación *de facto* de Marruecos del territorio saharaui y la incapacidad de la MINURSO de encauzar una salida diplomática al conflicto de soberanía sobre el territorio.

Que el franquismo pusiera en cuestión la unidad de España, que legalizara y financiara a partidos independentistas o que defendiera en instancias internacionales el derecho de autodeterminación de los pueblos solo se explica por el intento del régimen dictatorial por mantener su presencia en las colonias, por conservar el poder económico a través de sus empresas explotadoras de los recursos naturales y por influir de manera decisiva sobre la futura vida política de una serie de países condenados a nacer bajo mandato de Naciones Unidas. En este sentido y mirando la política aplicada en las colonias africanas, la piel del franquismo cambiaba al ritmo en que avanzaban los diferentes procesos de descolonización, flexibilizando y retorciendo unos principios incuestionables en la Península Ibérica y en el imaginario franquista, y amoldándose a las sucesivas coyunturas políticas para mantener el poder o su capacidad de influencia sobre los territorios africanos.

2. REPRESENTACIONES DESDE EL 2000

El proceso de recuperación de la memoria histórica a través de la literatura y de los movimientos ciudadanos[8] que ha experimentado el Estado español desde los años 2000 (Macciuci, 2010; Sánchez y Martínez Rubio, 2013) no se ha adentrado con la misma fuerza en la memoria más lejana y más contradictoria del periodo franquista. Este formidable movimiento literario y editorial (Becerra, 2015) se ha preocupado por rescatar temas, personajes o acontecimientos del pasado[9] que tienen repercusiones emocionales y éticas en el presente colectivo y que acrecientan el conocimiento que tenemos en la actualidad sobre la represión franquista, el exilio o la problemática transición hacia la democracia. No obstante, es escasa la atención que se ha prestado a la memoria africana (Luengo, 2012), a los significados de la represión colonial (no solo franquista) hasta la segunda mitad de siglo XX, a los efectos de los conflictos bélicos de Ifni y del Sáhara Occidental, a las secuelas de una dominación extranjera cuyo fin tampoco ha dado paso a la gobernación democrática del territorio, sino a la imposición de una dictadura militar en Guinea Ecuatorial desde 1979, a la ocupación del Sáhara Occidental por parte de Marruecos desde 1975 o al establecimiento de entre 100.000 y 165.000 refugiados en los campamentos de Tinduf (Argelia) hasta la actualidad. ¿A qué se debe el abandono de toda esta memoria de la presencia española en África?

[8] En el año 2000 se crea por ejemplo la emblemática Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

[9] Temas como los niños evacuados (*Lo que mueve el mundo*, Kirmen Uribe) o los niños robados del franquismo (*Mala gente que camina*, Benjamín Prado), la participación de republicanos en la resistencia francesa (*Los surcos del azar*, Paco Roca), la represión en la retaguardia (*Los girasoles ciegos*, Alberto Méndez; *Las siete rosas*, Carlos Fonseca; *Ayer no más*, Andrés Trapiello; *El corazón helado*, Almudena Grandes; *Las tres bodas de Manolita*, Almudena Grandes), los maquis y las sucesivas incursiones en el monte (*Maquis*, Alfons Cervera; *Inés y la alegría*, Almudena Grandes; *El lector de Julio Verne*, Almudena Grandes; *Donde nadie te encuentre*, Alicia Jiménez Barlett), la represión estudiantil y obrera (*El vano ayer*, Isaac Rosa), personajes durante la guerra, la dictadura o la transición (José Robles en *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón; Enric Marco en *El impostor*, de Javier Cercas; Maks Luburic en *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri; Ezra Pound en *El espía*, de Justo Navarro), la memoria crítica de la transición (*Daniela Astor y la caja negra*, Marta Sanz; *Todo lejos*, Alfons Cervera; *Un árbol caído,* Rafael Reig; *El jardín colgante*, Javier Calvo; *Operación Gladio*, Benjamín Prado; *Anatomía de un instante*, Javier Cercas) o crónicas familiares (*El arte de volar*, Antonio Altarriba; la trilogía del doctor Uriel, de Sento Llobell; *La abuela civil española*, Andrea Stefanoni).

ISSN: 1594-378X

Antonio M. Carrasco, en su *Historia de la novela colonial hispanoafricana* (2009), elabora un generoso listado con las obras de temática colonial publicadas desde el siglo XIX hasta el año 2009. Algunas de las conclusiones a las que llega el autor o que permite entrever con el corpus que conforma son: 1) que la mayoría de obras se centran en el territorio marroquí y en las sucesivas guerras que España mantuvo con Marruecos por el control del territorio (especialmente de tema bélico y en concreto la batalla de Annual de 1921 fue motivo recurrente en estas novelas)[10]; 2) que, aun habiendo nombres significativos como Benito Pérez Galdós (*Aita Tettauen*, 1905; *Carlos VI en la Rápita*, 1905), Juan Goytisolo (*Reivindicación del conde don Julián*, 1970) o Josefina Aldecoa (*Historia de una maestra*, 1990) la producción es escasa; 3) que la gran mayoría de novelas del siglo XX pertenecen a una novela popular, sentimental o de aventuras, publicadas en editoriales con poca distribución o de escaso prestigio (novelas románticas, de quiosco como las de Luis Antonio de Vega, etc.); 4) que la producción en el siglo XXI en pleno *boom* de la memoria tampoco se ha interesado con fuerza por estos espisodios del pasado nacional.

Atendiendo a esta última franja temporal, destacan algunas obras ambientadas en Marruecos[11] como *El nombre de los nuestros* (2001), *Del Rif a Yerbala* (2001) o *Carta blanca* (2004), de Lorenzo Silva; *Fronteras de arena* (2001, Premio Primavera), de Susana Fortes; *Kaleidoscopio* (2002, Finalista Premio Nadal), de José Luis de Juan; *El león dormido* (2005, Premio ciudad de Salamanca), de Marian Izaguirre. De Ifni y el Sáhara[12]: *El médico de Ifni* (2005), de Javier Reverte; *Mira si yo te querré* (2007, Premio Alfaguara), de Luis Leante. Y de Guinea Ecuatorial[13], región a la que apenas se le ha prestado atención (exceptuando parcialmente *Historia de una maestra* (1990), de Josefina Aldecoa): *El corazón de los pájaros* (2001), de Elsa López.

A esta selección, cabría añadir algunas obras publicadas recientemente y quizás con mayor éxito que las anteriores: *La buena reputación* (2014), de Ignacio Martínez de Pisón, Premio Nacional de Narrativa en 2015; *Las guerras silenciosas* (2014), novela gráfica de Jaime Martín; y el best-seller *Palmeras en la nieve* (2012), de Luz Gabás, que en enero de 2016 ya contaba con 26 reimpresiones y una superproducción cinematográfica con el mismo título, dirigida por Fernando González Molina (*Palmeras en la nieve*, 2015), que había arrasado en taquilla[14].

---

[10] "La mayor parte de las novelas africanistas españolas está dedicada a Marruecos. El desarrollo de los acontecimientos marcará un cambio en los temas a elegir y, lo que es más importante, en la visión que el novelista tenía de la propia población del país. Al final, predominarán las novelas de ambiente bélico y será la guerra la que mejores libros dejó. Aún hoy aparecen alguna donde lo militar es lo importante, careciendo entonces y ahora casi por completo, dedicadas a la vida civil en el Protectorado. El ambiente colonial familar, mercantil o social apenas tiene reflejo en la literatura, aunque hubo ciudades como Tetuán que sí desarrollaron un ambiente civil, al menos desde la pacificación hasta la independencia. El balance no es muy rico, pero es una página más de la historia literaria de España" (Carrasco González, 2009: 29).

[11] Otras menos significativas serían: *Algún día* (2007), de Teo García; *Déjalo, ya volveremos* (2006), de Esther Bendahan; *El honor del guerrero* (2005), de Adolfo Hernández Lafuente; *Los muertos de Roni* (2004), de Leo Aflalo; o incluso en los noventa *Ciegas esperanzas* (1992, Premio Nadal), de Alejandro Gándara.

[12] Otras menos significativas serían: *Tarfaya. El correo aéreo en la ruta del viento* (2001), de Baldo Monte; *Suerte mulana* (2002), de María Jesús Alvarado; *Una tumba sobre Ifni* (2003), de Juana María González Martínez y Rafael García Jiménez; *Cacao pal moro* (2003), de Eladi Romero; *Mektub* (2003), de Olegario Moreno Rodríguez; *Sidi-Ifni. La historia maltratada* (2006), de Alfredo Robles. Ramón Mayrata publicó en 2001 *Relatos del Sáhara español*, y en 2008 reeditó su novela *El imperio desierto* (1992).

[13] En el XX cabría mencionar los relatos de María Paz Díaz o la novela en catalán *Al sud de Santa Isabel* (1999), de Carles Decors. En el siglo XXI: *Fernando el Africano* (2004), de Fernando García Jimeno; *Guinea* (2008), de Fernando Gamboa; *La aventura del Muni* (2010), de Miguel Gutiérrez Garitano; *Los caminos de la memoria* (2016), de Justo Bolekia Boleká.

[14] Agencia EFE: "*Palmeras en la nieve* recauda 3 millones de euros en su primer fin de semana. La película, que ha atraído a casi medio millón de espectadores este fin de semana, se sitúa en el segundo lugar de esta lista de las más taquilleras, que sigue estando liderada por *Star Wars: El Despertar de la Fuerza*, con 5,5 millones recaudados. Además, la cinta protagonizada por Mario Casas y Adriana Ugarte se coloca este fin de semana por delante de *Ocho apellidos catalanes*, que ha alcanzado los 1,5 millones de euros en taquilla en estos dos días, un mes después de su estreno.

ISSN: 1594-378X

La buena reputación (2014) es una novela que relata los acontecimientos de una saga familiar entre los años cincuenta y ochenta cuyos miembros transitan entre Melilla, Zaragoza y Málaga. Los hechos referidos al protectorado no constituyen el espacio central de la narración: destacamos una operación del Mossad para repatriar a los judíos de la zona, pero el interés de la novela se desplaza hacia otros espacios y otras historias principalmente familiares. A propósito de *Las guerras silenciosas* (2014), en otro trabajo planteé el borramiento que esta novela gráfica opera sobre la memoria colonial: la historia sobre la guerra de Ifni se centra en la joven generación de reclutas que son enviados a luchar a una guerra desconocida y que sienten sobre ellos mismos la violencia del Estado franquista, su retórica y sus prácticas, y que desde la madurez observan con tristeza aquella juventud arruinada:

> Esta representación deshistorizada y eurocéntrica del conflicto, donde la violencia, aun explicitando su procedencia de un poder totalitario [o autoritario, en opinión de Linz], siempre se presenta como ejercida sobre el propio español, pero apenas se exploran las formas de dominación sobre los nativos, supone un borramiento de la memoria española en África. Si *Las guerras silenciosas* rescata un conflicto olvidado, lo hace desde el punto de vista de los jóvenes españoles que cumplen el servicio militar en Ifni y que sufren la extensión del poder brutal franquista durante su estancia en África, pero no se aborda el punto de vista de la población sometida o el conflicto en sí (sus causas, su origen, su desenlace). Si la obra arranca denunciando el silencio que cubrió aquel conflicto en los años cincuenta y sesenta, la historieta opera un borramiento doble de la memoria africana: la de entonces y la de ahora. (Martínez Rubio, 2016b: 78)

Ifni y sus habitantes sirven de escenario y de comparsas para la rememoración del protagonista. El trauma se centra en la pérdida de la juventud de los reclutas. La violencia se detalla en el cuerpo militar víctima frente al Estado franquista. En ese sentido, África aparece borrada de la memoria. Encuentro cierto paralelismo con el análisis que realiza Ana Luengo de *Mira si yo te querré* (2007), la novela de Luis Leante: aun recreando el éxodo de los saharauis hacia Tinduf o los bombardeos con napalm de las fuerzas marroquíes sobre la población, "en pocas ocasiones [la historia] se focaliza [en] los saharauis, quienes aparecen por lo tanto como personajes herméticos, y en cierta forma estáticos. Los saharauis de la novela hablan y entienden español, pero el espacio donde hablan hasanía queda vedado para los persoanjes españoles" (Luengo, 2012: 12).

3. POSTALES DESDE GUINERA: *PALMERAS EN LA NIEVE* (2012), DE LUZ GABÁS

Personajes estereotipados, historias de amor con características de telenovela o excesivo gusto por las escenas de acción son algunas características que la crítica destacó de la novela de Luis Leante (Luengo, 2012: 9). Carrasco González (2009) ya advertía algunos de estos rasgos en muchas de las novelas sobre África durante los siglos XIX y XX. En particular, retomaba las ideas de la tradición francesa sobre su literatura colonial y lo problemático de tal categoría[15],

Estrenada el viernes 25 de diciembre, *Palmeras en la nieve* se convierte así en la segunda producción española más vista de este año durante su primer fin de semana, por detrás de *Ocho apellidos catalanes*. Los datos de recaudación de la película dirigida por Fernando García Molina hace que el cine español alcance una cuota de pantalla del 33 % en unos de los fines de semana con más asistencia a las salas, según ha destacado Atresmedia, coproductora de la cinta".
Online: http://www.efe.com/efe/espana/cultura/palmeras-en-la-nieve-recauda-3-millones-de-euros-su-primer-fin-semana/10005-2799371

[15] Una cuestión no menor, empezando por la denominación de "colonial" y continuando por los autores y obras que entrarían a formar parte de esa categoría: ¿autores de la colonia? ¿nativos? ¿originarios de la metrópolis? ¿cualquier autor que trate asuntos de la colonia? ¿y antes de la colonia? ¿y después?

ISSN: 1594-378X

y junto a una lectura evidente y eficaz de Edward Said, planteaba el enflaquecimiento de la calidad literaria y de la verosimilitud de las obras debido a la representación pintoresquista (9) y exótica de la realidad contemplada:

> Muchas veces se corrompía la realidad de los países alejados. Había disparidad entre el mundo y su representación. El escritor lo recreaba tomando parte de la realidad, añadía los artificios que su criterio consideraba adecuados. Los lectores se formaban la imagen de un país distante pero inexistente, nuevo y exótico, solamente apropiado en los relatos fantasiosos de los mejores vendedores de libros". (Carrasco González, 2009: 13)

Valga esta consideración general como preliminar para la novela que me propongo analizar en este trabajo: *Palmeras en la nieve* (2012). La importancia de la obra de Luz Gabás radica en su condición de *best seller*, asunto no menor cuando traslada una representación del pasado colonial español y de un presente actualmente en conflicto, duramente considerado por Human Rights Watch[16], a más de medio millón de lectores según la información promocional que precedió a la película[17].

Según nos cuenta la autora en los paratextos, la novela está inspirada en las historias familiares que su padre le contaba y que muchos de los habitantes de su comarca, en los Pirineos oscenses, vivieron a lo largo de todo el siglo XX. No obstante, "el argumento sentimental que une y separa a los personajes de esta novela [...] es pura ficción" (Gabás, 2012: 723). Sin embargo, bajo la responsabilidad de su estatuto de no ficción y a pesar de "la curiosidad por [...] conocer la *otra*[18] versión, es decir, de los nativos de allí [sic] que, en mi opinión, no siempre eran o han sido representados [...] con el respeto y la dignidad debidos" (Gabás, 2012: 724), los paratextos de la novela preceden a la ficción otorgando alguna de las claves exotistas que encontraremos en sus páginas: "ese lugar de palmeras, tierra ocre y hombres recios" (Gabás, 2012: 11), "un mundo mágico" (Gabás, 2012: 11), "cuando llegaban a Fernando Poo o Santa Isabel [...] quedaban seducidos" (Gabás, 2012: 11), "cuando mi padre miraba las imágenes de aquellos tiempos, volvía a enamorarse de sus recuerdos, de la pasión de sus gentes, del olor de los cacaotales, de la intensa piel negra de los amigos que ni el tiempo pudo palidecer [sic] en su recuerdo" (Gabás, 2012: 11).

La novela desarrolla en paralelo dos tramas conectadas por Clarence, profesora de lingüística en la universidad, especialista en el español en Guinea. La trama que se desarrolla en el tiempo presente estará protagonizada por la propia Clarence, quien, a partir de un fragmento de carta en la que se detallan unos pagos periódicos enviados a Guinea hasta la actualidad, llevará a cabo una investigación para descubrir qué hicieron su padre, su tío y su abuelo durante sus largas estancias en la antigua colonia española. La trama que se desarrolla en el tiempo pasado cuenta, a modo de revelación, aquella vida que está descubriendo Clarence: el abuelo Antón había ido a la lejana isla de Fernando Poo a trabajar en una plantación de cacao, a la que se incorporaron posteriormente sus hijos Kilian y Jacobo; durante los años previos a la independencia de Guinea, Kilian se enamoró de una joven bubi, Bisila, y Jacobo

[16] "La corrupción, la pobreza y la represión continúan asolando a Guinea Ecuatorial bajo el liderazgo del presidente Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, que ha presidido el país desde 1979. Los enormes ingresos procedentes del petróleo financian los fastuosos estilos de vida de la pequeña élite que rodea al presidente, mientras que una gran parte de la población sigue viviendo en la pobreza. Persisten problemas como la mala gestión de los fondos públicos y las denuncias verosímiles de corrupción de alto nivel, así como otros abusos graves, como la tortura, los arrestos arbitrarios, la detención secreta y los juicios injustos" (Informe Mundial, 2015). Cfr. https://www.hrw.org/es/world-report/2015/country-chapters/268096

[17] En España no se proporcionan datos fiables sobre el número de lectores o de ventas de una obra literaria, pero las veintiséis reimpresiones de la novela pueden certificar su condición de best-seller.

[18] La cursiva es de la autora.

ISSN: 1594-378X

(en una noche de borrachera junto a dos hombres más) la violó; el hijo, Laha, recibiría de Kilian la suma de dinero que declaraba el fragmento de carta encontrado por Clarence, hija de Jacobo.

El borramiento de África, por seguir con esta idea planteada al estudiar *Las guerras silenciosas* (2014), se produce aquí por la representación exotista del entorno, en el que la naturaleza representa la armonía, la plenitud, la exuberancia, la autenticidad y el vitalismo frente a un país, España, bajo el yugo de la dictadura. Como trataré de explicar a continuación, la narración reprivatizará y sentimentalizará los conflictos relativos a la dominación colonial; se podría entender, en este sentido, que el paisaje de plenitud no es más que el reflejo de la juventud de los protagonistas, que llegan a Fernando Poo con grandes expectativas de ver mundo de tener experiencias exóticas y de hacer fortuna:

> La imagen de la llegada a Fernando Poo se apoderaría de sus pupilas para el resto de su vida. A medida que el barco se aproximaba a la isla, se iba vislumbrando una costa diseñada por pequeñas playas, calas y bahías que trazaban una voluptuosa línea ante la asombrosa vegetación, hasta la misma arena del mar de color turquesa, y que incluía toda la gradación de verde que Kilian pudiera imaginar, desde el pálido de las primeras hojas y las manzanas en verano hasta el oscuro y denso del bosque, pasando por el intenso y brillante de los pastos primaverales regados por la lluvia. Una extraña sensación de suavidad, frescura y tranquilidad, mezclada a partes iguales con la fuerza de la exuberancia, la plenitud y la fecundidad que emanaba de tanta vegetación se adueñó de él. (Gabás, 2012: 87)

O más adelante:

> Esta tierra es tan rica que se puede vivir con poco. Los dioses la han bendecido con su fertilidad. ¡Todo nos lo da la tierra! Los árboles frutales salvajes producen naranjas, limones, guayabas, mangos, tamarindos, plátanos y piñas... El algodón crece silvestre... ¿Y qué me dice del árbol del pan, con sus frutos más grandes que los cocos? (Gabás, 2012: 214)

Del mismo modo, los negros son vistos como parte del paisaje cuya identidad se integra en esa idea de exuberancia y animalidad: "-¿Has visto cuántos negros, Kilian? ¡Y todos iguales! Ya verás. Te pasará como con las ovejas. Hasta dentro de dos o tres meses no empezarás a distinguirlos" (Gabás, 2012: 80). Y las mujeres pronto aparecerán desnudas, radiantes y tentadoras para los españoles que viven en la isla, cumpliendo todos los tópicos del exotismo y del orientalismo decimonónico, sensualidad, animalidad, brutalidad:

> De cintura para arriba iban completamente desnudas, excepto por un sencillo collar y unas cuerdas finas en las muñecas. Los pechos de cada una eran diferentes: altos y firmes, pequeños, separados y generosos. Sus figuras eran esbeltas y las facciones de las caras realmente hermosas, con labios carnosos y ojos grandes. (Gabás, 2012: 74)

Siguiendo a Carrasco González[19], la descolonización de Guinea no planteó grandes conflictos ideológicos en un contexto de Guerra Fría, como sí fue el caso del Sáhara Occidental[20].

[19] "No fue una colonia problemática, no supuso grandes luchas ideológicas sobre la conveniencia o no de permanecer y no hubo abandonistas. [...] El negro era un salvaje, con un grado de primitivismo indudable y al que no se le apreciaban rasgos de cultura como algunos veían en los marroquíes. Solo algún autor en la etapa republicana matizó estas opiniones y estableció criterios más humanistas. [...] En Guinea se va a practicar un colonialismo de dominio y se van a suplantar todas las costumbres locales imponiendo unas nuevas importadas, en las que el negro no tiene otro papel que el de servidor". (Carrasco González, 2009: 315-316)

[20] Para ver de qué manera el debate ideológico caló entre la sociedad española de la transición, véase Martínez

ISSN: 1594-378X

Quizás por esa razón, el conflicto histórico (la dominación de los españoles, las reivindicaciones de los nativos, el proceso de descolonización y el golpe de Estado de Teodoro Obiang en 1979) forma parte del paisaje de aventuras de los protagonistas sin ningún tipo de lectura histórica o política: protestas, ataques a los blancos, noticias confusas desde España (Gabás 2012: 577). Pero más allá del escenario exótico y de aventuras, la narración plantea cierta crítica sobre el periodo colonial español en la actual Guinea Ecuatorial, aunque sea una crítica superficial y engañosa.

Desde la llegada a la plantación, Kilian advertirá el sometimiento que los blancos infringen a los negros: al Kilian se le asigna un *boy*, un chico que hace las veces de asistente personal, los capataces viven en grandes casas frente a la miseria de los peones, los blancos tienen la potestad (y la costumbre) de azotar a los negros con látigo, son jueces de cualquier conflicto que se presente entre ellos, cobran un sueldo muy alto por la explotación de la tierra frente a la miseria de los trabajadores y, sobre todo, pueden acostarse con las mujeres negras sin ningún compromiso, sin cuestionarse el honor de las nativas (cosa imposible con blancas) y aun a expensas del deseo o no de la mujer. En efecto, los abusos sobre los trabajadores negros son habituales en la plantación, al igual que la prostitución, la violencia física sobre las mujeres y las violaciones de los blancos sobre las mujeres negras.

No obstante, toda esta serie de conflictos aparecen privatizados en personajes planos: mientras que Jacobo frecuenta los prostíbulos de la ciudad de Santa Isabel y se emborracha en sus días libres, Kilian se enamorará de Bisila; mientras que Gregorio (capataz blanco) golpea a los trabajadores, menosprecia a los compañeros y extiende su violencia por toda la finca, Antón (el padre de Kilian y Jacobo) guarda fidelidad (o silencio) y encarna las virtudes de la rectitud, la disciplina y la ecuanimidad con los trabajadores. La presencia de personajes planos es habitual en la literatura de *best seller*, al igual que las tramas sentimentales, las escenas de alta intensidad emocional, la retórica melodramática, el juego con el suspense y el aprecio por el kitsch. Por esta razón, los personajes que aparecen en la novela representarán distintos valores (maldad frente a bondad; crueldad frente a justicia; violencia frente a respeto) privatizando de este modo todo un sistema de dominación colonial que tenía como características intrínsecas precisamente la crueldad, la violencia y la explotación del territorio y de sus habitantes. De otro modo: la "maldad" colonial provendrá no de un sistema de dominación durante largo tiempo llevado a cabo por una potencia extranjera, sino por la actuación contingente de sus administradores.

Este operación narrativa de privatización del conflicto memorialístico y de contaminación de sentimentalismo (otra de las amenazas para la recuperación crítica de la memoria)[21] se observa todavía con mayor crudeza en la escena nuclear de la novela. Kilian y Bisila han sellado su amor con una boda entre ellos que no tiene validez oficial sino emocional (Gabás, 2012: 592) y que mantendrán en secreto ante el resto de habitantes de la finca. Cuando Bisila es violada por Jacobo y por dos amigos de este en plena borrachera, el marido de Bisila, Mosi, matará a los dos violadores pero morirá a manos de Jacobo cuando se enfrente a él. Kilian llorará el crimen de su hermano (la violación de Bisila y el asesinato del marido) pero lo protegerá y lo embarcará hacia España con la complicidad de la comunidad española en la isla:

Rubio (2016a).

[21] La cuestión sentimental en las representaciones de la memoria han sido tratadas extensamente por distintos teóricos. Cfr. Sánchez Biosca, 2003; Gómez López-Quiñones, 2006; Peris Blanes, 2011; Martínez Rubio, 2015; Becerra, 2015. Y cabe destacar este fragmento de Isaac Rosa en *El vano ayer* cuando denunciaba que se estaba recuperando "una memoria que es fetiche antes que de uso; una memoria de tarareo antes que de conocimiento, una memoria de anécdotas antes que de hechos, palabras, responsabilidades. En definitiva, una memoria más sentimental que ideológica" (Rosa, 2004: 32).

ISSN: 1594-378X

> Lorenzo Garuz se encargó personalmente de agilizar los trámites para el rápido regreso de Jacobo a España y la finalización del contrato que unía a este con la finca Sampaka. Los últimos acontecimientos debían ser olvidados cuanto antes. Jacobo, poniendo en peligro su vida, había disparado contra quien había matado ya a dos europeos. Asunto resuelto. Por su propia seguridad, era mejor que se marchara cuanto antes, sin fiesta ni cena de despedida; solo unas palmadas en la españda por parte de sus emocionados amigos y dos leves besos de Julia, quien le mostró un apoyo y comprensión –que echó de menos en Kilian y Manuel- sosteniendo sus manos durante unos segundos mudos. (Gabás, 2012: 631)

Esos "últimos acontecimientos" del narrador se refieren a una violación múltiple de una de las nativas de la finca. El "asunto resuelto", a un asesinato. A pesar de que Kilian no muestre afecto (por vía de la sentimentalidad y de la privatización del conflicto, al haber sido violada "su" amante), la colonia española brindará apoyo, comprensión y cariño hacia el violador, Jacobo: le ayudarán a rescindir su contrato con la empresa y a lograr un pasaje rumbo a España, donde jamás será perseguido ni amenazado ni cuestionado por ese asunto que caerá en el olvido. Es más, la empatía hacia este personaje se entenderá hasta el final de la novela para que el lector se apiade de los tormentos que sufre este personaje tras su crimen, e incluso una vez descubierto que fruto de esa violación nacerá un hijo de nombre Laha:

> -Jacobo no ha resultado impune, Clarence. La sangre africana que correrá por las venas de sus nietos le recordará lo que hizo mientras viva. Y, ahora que ha sabido de la existencia de un hijo que no deseaba, tiene miedo de perder a su única hija. (Gabás, 2012: 712)

La conmiseración de la hija y de la sobrina se debe a que el violador, Jacobo, ha sufrido mucho, tiene miedo de la reacción de Clarence y tendrá remordimientos tras descubrir la existencia de un hijo ilegítimo. En este sentido, la superación de la violación múltiple se llevará a cabo sentimentalmente, cuando Bisila y Kilian se reencuentren después de un año, el hombre conozca a Laha y se haga cargo del niño enviando dinero periódicamente para su manutención. Así pues, Jacobo será perdonado por sus hijas debido a su sufrimiento, ayudado por los españoles debido al peligro que corre su vida y redimido por su hermano al hacerse cargo del niño de Bisila. La justicia se solventa por vía del afecto y del perdón de la familia y de los amigos. Por supuesto, las consecuencias jurídicas de un acto de violación múltiple en territorio español (por españoles y sobre españoles) nunca aparecerán. Toda lectura política del acto concreto caerá en el olvido, y la impunidad se manifestará a través de la compasión colectiva por el violador: "los últimos acontecimientos debían ser olvidados cuanto antes" (Gabás, 2012: 631). De hecho, otra de las virtudes del protagonista Kilian es que no se interesa por aspectos políticos, sino por cuestiones humanas:

> A Kilian no le importaban tanto las novedades políticas como las descripciones de los periodistas que habían estado en Malabo después del llamado Golpe de la Libertad de agosto de 1979, a manos del nuevo presidente Teodoro Obiang, en el que las puertas de las casas se abrieron y las calles se llenaron de gente que, aturdida, comenzaba a abrazarse, primero con timidez y recelo y, a medida que pasaban las horas, con euforia. (Gabás, 2012: 704)

La falsa bondad que predica la novela, a través de las hijas que perdonan y del hermano que sufre y mantiene en secreto al niño, obstaculiza al lector para calcular las proporciones de la impunidad que se operó durante el franquismo y durante la transición de todos aquellos abusos y todas aquellas violaciones de los derechos humanos cometidos en las colonias. No

ISSN: 1594-378X

dejan de estar vigentes en estas representaciones, aun revestidas de virtud, la superioridad racial sobre "nuestros" antiguos territorios, la mirada colonial de la metrópolis, el sometimiento de sus gentes y el paternalismo con que se cuentan las historias del pasado.

En otras palabras: si la isla de Fernando Poo se nos presentaba al principio de la novela como el espacio de vitalismo, exuberancia y aventuras, reflejo de la juventud de los protagonistas, también será al final de la obra el espacio de impunidad para los más repugnantes abusos perpetrados por los colonos. Tales abusos serán perdonados por el resto de personajes y por los lectores, que ven en ellos el error de una persona concreta en un espacio salvaje y permisivo, donde la brutalidad está extendida en todos los órdenes sociales. La representación exotista no permitirá contemplar la perversión de un sistema de explotación colonial, de sometimiento de la población autóctona y de violación de los derechos humanos que España (y el resto de potencias europeas) instauró y mantuvo en algunos territorios de África hasta la segunda mitad de siglo XX, fueran individualmente buenos o malos sus administradores, crueles o piadosos, perversos o disciplinados.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Dos de las premisas con las que surgió el *boom* de la novela de la memoria a partir de los años 2000 fueron precisamente las de recuperar historias, acontecimientos y personajes que, por un lado, acrecentaran el conocimiento colectivo sobre los hechos del pasado, y, por otro, nos dieran la medida del horror, del sufrimiento o de la virtud humanas al enfrentarse a las encrucijadas de la historia. La literatura es un medio privilegiado para estas dos tareas que exigen, irrenunciablemente, un comportamiento ético y un posicionamiento político por parte del escritor y del lector: bien sea la toma de conciencia o la más burda disculpa, la denuncia escandalizada o la más absoluta de las indiferencias.

En el caso de la memoria africana, no parece que este cometido se esté dando con éxito. El exotismo, la sentimentalización, la representación del pasado como aventurero y peligroso, la privatización de los conflictos, la anulación de las voces africanas y el borramiento de la perspectiva de los colonizados no parecen el mejor modo de leer críticamente lo que supuso el extenso periodo colonial de España en Guinea Ecuatorial, el Sáhara Occidental y Marruecos. El conocimiento que aportan estas novelas, aparte de ser escaso, supone un ejercicio de banalización de la memoria y en algunos casos una apología de la impunidad y una reivindicación del olvido de los hechos traumáticos del pasado, relatados desde una inquietante superioridad histórica. Paradójicamente lo contrario de lo que propugna y promueve la presunta novela de la memoria.

Bibliografía

BECERRA MAYOR, David (2015) *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.

CARRASCO GONZÁLEZ, Antonio (2009) *Historia de la novela colonial hispanoafricana*, Madrid, Sial.

GABÁS, Luz (2012) *Palmeras en la nieve*, Madrid, Temas de hoy.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana.

LEANTE, Luis (2007) *Mira si yo te querré*, Madrid, Alfaguara.

LINZ, Juan José (1978) "Una interpretación de los regímenes autoritarios", *Papers. Revista de sociología*, 8, pp. 11-26.

ISSN: 1594-378X

LUENGO, Ana (2012) "La memoria de la vergüenza o los restos del imperio: la representación literaria del conflicto en el Sáhara Occidental en la novela contemporánea", *Iberoamericana*, 48, pp. 7-20.

MACCIUCI, Raquel y Teresa POCHAT (2010) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá.

MARTÍN, Jaime (2014) *Las guerras silenciosas*, Barcelona, Norma Editorial.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2014) *La buena reputación*, Barcelona, Seix Barral.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2013) "Identidades enlazadas. Memoria, democracia e indignación: diálogos intergeneracionales en la España del siglo XXI", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 14, 20, pp. 245-267.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015) *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2016) "La memoria africana. Representaciones del Ifni en Las guerras silenciosas de Jaime Martín", *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 31, pp. 63-80.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2016b) "El conflicto saharaui durante la Transición. La controversia de Juan Goytisolo en la revista Triunfo y en El País", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, pp. 185-216.

PERIS BLANES, Jaume (2011) "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España", *452ºF. Revista de Teoría de le Literatura y Literatura Comparada,* 4, pp. 35-55.

ROSA, Isaac (2004) *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.

SAID, Edward (1978) *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2003) "La memoria impuesta: notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo", *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 11, pp. 43-48.

SOTO CARMONA, Álvaro y Pedro A. MARTÍNEZ LILLO, (2011) "La naturaleza del franquismo", *El País*, 08/06/2011. http://elpais.com/diario/2011/06/08/opinion/1307484011_850215.html (22 02 2018)

La introspección en la escritura en *Mortal y rosa*

PEDRO MÁRMOL ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen
El presente artículo versa sobre la relación entre el progresivo derrumbe del protagonista de *Mortal y rosa*, propiciado por la enfermedad del hijo, y la escritura como lugar al que se aferra su expresión dolorida. Conforme las circunstancias se van oscureciendo, la escritura se va convirtiendo en el único medio de liberación, en un necesario reposo que va adquiriendo un carácter obsesivo. Así pues, queda el protagonista, y narrador, unido a la escritura de tal forma que no puede concebir la vida sin ella, lo cual representa un reflejo indudable de la personalidad del autor, Francisco Umbral.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Abstract
The present article deals with the relationship between the gradual collapse of the protagonist of *Mortal y rosa*, caused by the illness of his son, and the writing as the place for his sorrowful expression. In accordance with the darkening of the circumstances, the writing becomes the only means of liberation, a necessary rest that acquires an obsessive character. Thus, the protagonist, and narrator, remains attached to the writing in such a way that he cannot understand life without it. This is an evident reflection of the personality of the author, Francisco Umbral.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
(Jorge Luis Borges, "Arte poética")

1. INTRODUCCIÓN

No han proliferado los estudios centrados en *Mortal y rosa* desde su publicación en 1975. Y es que la literatura de Francisco Umbral —mayoritariamente novelística— no ha suscitado el interés de la crítica, frente a otros escritores contemporáneos más recurrentes, en la medida en que sería esperable por su genuina carga de motivos propios, aunque también es cierto que otros muchos han sido infinitamente menos considerados[1]. En cualquier caso, faltan análisis que se adentren en tal producción y, por supuesto, en *Mortal y rosa*. Según Ardavín Trabanco (2014b: 9)[2],

[1] Parece claro que el hecho de que Umbral siguiera en todo momento una línea literaria extremadamente personal, alejada de las convenciones y de las dinámicas generales, es la causa principal de que su producción esté menos examinada de lo previsible y necesario. Sin embargo, estimamos precisamente que este rasgo debería ser nuclear a la hora de valorar la literatura de Umbral y de singularizarla en relación con el contexto en que fue gestada.
[2] Descuella como actualización de la crítica y como aproximación monográfica a *Mortal y rosa* y, por ende, a Umbral el volumen donde se inserta la contribución de Ardavín Trabanco, 2014b: Ardavín Trabanco, ed., 2014a.

Pedro MÁRMOL ÁVILA, "La introspección en la escritura en *Mortal y rosa*", *Artifara* 18 (2018) Contribuciones, pp. 19-35.
Recibido el 20/04/2017 · Aceptado el 30/12/2017

> [e]l simple repaso de la bibliografía existente sobre la literatura de Francisco Umbral arroja un dato hasta cierto punto curioso: la atención crítica dispensada a *Mortal y rosa* ha sido, con las debidas excepciones, más bien, limitada, esporádica y fragmentaria. Este hecho no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta su difundida condición de obra 'maestra'. Lo cierto es que al margen de sucintos apuntes en manuales y revistas especializadas, o de comentarios a modo de prólogos y notas de lectura, en realidad los trabajos de largo aliento consagrados íntegramente a *Mortal y rosa* no se han caracterizado precisamente por su abundancia.

Efectivamente, la suma de peculiaridades de muy diverso abolengo e implicación configura el tantas veces denominado *universo umbraliano*[3], donde la vida y la literatura tejen un compacto entramado de imposible escisión y de urgente estudio. Como apunta García-Posada (2000), para el autor madrileño "vivir y escribir son la misma cosa" (11). Movidos, así pues, por la necesidad de ahondar en este ámbito, abordamos *Mortal y rosa* —una de las obras de Umbral mejor valoradas por la crítica en general y por él mismo[4]— con vistas a tratar el binomio que, en su mundo ficticio, constituye el proceso de evolución psicológica del protagonista y su obstinación por escribir como forma de vida, de tal suerte que la escritura queda unida al protagonista muy íntimamente, como soporte de su propia existencia: no sabe vivir y no escribir. Nos aproximamos de este modo a la medida en que se influyen y se determinan estos dos polos, vida y escritura, claves para el avance de la narración y para la expresión desgarradamente dolorosa que exhala.

Este asunto se ha de tratar, entre otros motivos, porque la configuración del relato así lo reclama: el protagonista y el narrador coinciden formalmente. Por consiguiente, el punto de vista del protagonista atraviesa cada una de las páginas de la obra, y su propia vida, pensamientos y obsesiones predominan a la manera de un monólogo. *Mortal y rosa* se nos presenta de acuerdo con la mirada del padre y el paso de la vida y sus inesperados embates, que quedan traducidos en un texto literario que se ofrece en su progreso porque el protagonista va construyendo la escritura según sus vivencias. La escritura de ninguna forma puede pasar por un acto rígido, sino que se percibe como dúctil, al hacerse eco de la situación del autor real y de las traumáticas vicisitudes que inundaron la existencia del hijo. Cuestiones todas ellas que nos abocan al asunto del género literario de *Mortal y rosa*, si bien este se erige en un punto de partida, más que en un objetivo de nuestro estudio, aunque falten trabajos al respecto. Con Villanueva (2009) y García-Posada (2000), concordamos al comprender *Mortal y rosa* como una novela lírica, y sin hacer mayores aseveraciones tan solo dejamos patente que, dado que nos encontramos ante cierta modalidad de novela, no podemos cometer la torpeza de comprender el hecho literario como una continuidad recta y sin más del creador, de Umbral[5]. Al revés,

---

[3] Entre los trabajos que emplean la denominación *universo umbraliano*, podemos destacar por su reciente publicación los de Bottin (2014) y Ruiz Pleguezuelos (2014).

[4] Las siguientes palabras de Umbral resultan harto significativas en lo que atañe a cómo valora su propia creación literaria, opinión esta compartida frecuentemente por la crítica, dicho sea de paso: "[...] [S]é que quedaré por *Mortal y rosa*, por lo menos *Mortal y rosa*" (Martínez Rico, 2001: 152).

[5] Como es habitual para el análisis del género de cualquier manifestación literaria, revisten importancia las apreciaciones de los propios autores, aunque estas frecuentemente no reflejen más que una voluntad de la que pueden distar los resultados logrados. Habida cuenta de esto, debemos afinar el género de tales manifestaciones. En el caso presente, no ocurre algo diferente: "He hecho algún libro que quiere ser todo él puro y mero poema en prosa, aunque los críticos (otra vez los críticos) lo hayan malentendido como novela. Sobre todo *Mortal y rosa*" (Umbral, 1979: 134). Nosotros, desde la premisa de que toda aproximación crítica en torno al género es matizable, defendemos la vinculación de *Mortal y rosa* con el género narrativo de la novela en su vertiente lírica, aunque las opiniones divergentes abunden —por ejemplo, Laín Corona (2014: 131), que toma la voluntad de Umbral como definitiva a la hora de excluir la opción de considerar *Mortal y rosa* una novela— y a falta de algún estudio exhaustivo más de la cuestión, que complemente al ya de por sí contundente de Villanueva (2009) sobre Umbral como autor de novelas líricas, conjunción que no resulta en modo alguna paradoja, menos aún si la contrastamos con afirmaciones que se

ISSN: 1594-378X

debemos aceptar que la novela está caracterizada por lo que tradicionalmente se ha denominado *ficción* y que muestra, por lo tanto, una arquitectura literaria que debemos estudiar en sus propias especificidades, independientemente de que despunte la carga autobiográfica que soporta. Se articula el relato de *Mortal y rosa* con sus propios relieves que no hacen sino traducir los principios expresivos del autor en la literatura, que se convierte así en el camino más corto para que Umbral saque a la luz sus ideas. No nos hallamos ante un diario en sentido pleno, como ha sabido ver García-Posada (2000: 15-26), entre otros; para que se dé un diario se necesitaría, entre otros rasgos, la fecha de la escritura de cada uno de sus epígrafes y, desde luego, condicionaría este otro género otro tipo de enfoque: más apegado a aprehender los principios autobiográficos del autor vertidos en su propia obra, aunque no por ello descuidásemos los principios ficticios que jalonan el diario en tanto que género. En *Mortal y rosa*, sin embargo, como novela, quizá pueda parecer más pertinente, si cabe, reparar en las formas literarias con que Umbral encauza sus pensamientos desde la imaginación en una expresión plagada de motivos personales.

Estos planteamientos nos sitúan de pleno en la concepción de *Mortal y rosa* como un ejercicio expresivo caracterizado por la ligazón que une al protagonista y narrador con el autor de carne y hueso que late en el fondo del acto creativo de la literatura: Francisco Umbral. No nos alineamos, según esto, con postulados que pudieran sustraerle al texto su naturaleza expresiva y lo estudiasen alejándolo de las circunstancias en que fue concebido, como si de un objeto abstracto y autónomo se tratase. Asimismo, téngase en cuenta que no aspiramos a emplear el texto para aprehender las peculiaridades del autor, sino que, por el contrario, aspiramos a comprender el texto; para ello nos auxiliaremos de los datos atenientes al autor cuando así lo estimemos necesario, dado que *Mortal y rosa* representa mucho más que un somero ejercicio autobiográfico. Y todo, desde el principio elemental de que mucho de lo que trasluce *Mortal y rosa* reproduce en la ficción lo que Umbral siente en su propia vida, lo que acarrea que nos desplacemos entre el autor y el narrador y protagonista de *Mortal y rosa*, ya que el segundo traduce al primero en la literatura o, en cierto modo, lo encarna, al margen de que todo el universo literario identifique al escritor. Claro está, nuestros propósitos se cifran en analizar el segundo, pero no podemos escatimar datos relativos al propio autor, ya que saber acerca de sus singularidades nos arrojará luz sobre esta novela, fruto de un periodo trágico en la vida de Umbral, marcado por la enfermedad y la muerte del hijo, pero no por ello extirpable de su coherente escritura, siempre anclada en lo que él mismo ha llamado "la escritura perpetua"[6], una continuidad comprometida consigo mismo y con nada ni nadie más.

---

vierten en el interior de la propia novela, que contrastan abiertamente con el anterior juicio de Umbral (1975/2000): "Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo, y a que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses de mi vida, o la novela de un mal novelista" (210). En cualquier caso, Umbral no se muestra unívoco en sus aseveraciones al respecto; sí, ecléctico. Podrían traerse a colación otras muchas opiniones del autor, así como casos de otros autores que también han valorado el género de su creación literaria en unas coordenadas netamente disímiles de las que la crítica ha establecido de modo más o menos uniforme. Tampoco faltan quienes, directamente, han incluido su obra en dos géneros diferentes al mismo tiempo, lo cual arroja algunas claves para su interpretación. Entre otros muchos ejemplos, señalamos el de Armando Palacio Valdés, que subtituló *La aldea perdida* (1903) como "novela-poema de costumbres campesinas" porque según él constituye "tanto un poema como una novela" (Palacio Valdés, 1917: 219). Se trata de un binomio cuya relación con *Mortal y rosa* resulta evidente; no en vano, Umbral se auxilia de ambos géneros en la cita que rescatábamos algunas líneas antes. Y es que la categoría *novela lírica* aplicada a *Mortal y rosa* nace por su filiación con la narrativa y con la lírica, encajando de pleno en el primer cauce y debiéndole no poco al segundo. Para profundizar en el concepto de *novela lírica*, véanse principalmente las tres siguientes aportaciones, tradicionales ya en este terreno: Freedman (1963), Villanueva (1983) y Gullón (1984).

[6] Descuella el ensayo de Umbral (1989) sobre César González-Ruano, al que estudia y al que atribuye el marbete de *escritura perpetua*, perfectamente adaptable al propio autor de *Mortal y rosa*.

ISSN: 1594-378X

2. LA VIDA Y LA LITERATURA

Umbral no puede concebir la escritura sin la omnipresencia del autor, sin los rastros abundantes de la figura humana que escribe. Es decir, solo acepta la idea del escritor que muestra la realidad desde la óptica parcial del que la experimenta, del que la sufre y del que la proyecta; en definitiva, del que se encuentra inmerso en ella. Se ubica, sin duda, este autor en la amplia concepción romántica de la literatura, de manera que solo desde el punto de vista propio puede producirse el acto de creación artística, pero a la vez el punto de vista propio conduciría al autor a una realidad desde la cual canalizar sus emociones, realidad que es manipulada con fines expresivos para que manifieste arbitrariamente lo que él siente y solo puede o quiere formalizar en el hecho literario. El escritor, entonces, hablaría de sí mismo a partir de su mirada al mundo y, por consiguiente, su mirada al mundo diría mucho de él, en tanto que solo sabe mirar al mundo desde las raíces más profundas de su propia individualidad y de las circunstancias que la rodean. Al quedar esto plasmado en la literatura, existe una contigüidad más que obvia entre la vida y la ficción o entre la vida y la escritura, por emplear una terminología más amplia. Existir para Umbral significa, así pues, situarse como escritor frente al mundo, en una línea similar al protagonista de la conocida pintura de Caspar David Friedrich que tanto se emplea para explicar el sentir del hombre romántico: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Aduce Prada (1995a: 9):

> "Se es escritor por siempre y para siempre, o no se es", afirma Umbral [...] hablando [...] de sí mismo, pues no existe otra literatura honesta que la glosa del yo, según nos enseñase Proust (Umbral asume esta enseñanza, y, cuando nos explica a los otros, lo hace a través del yo, en un ejercicio subjetivo, narcisista, ensimismado, que se nos antoja el único válido).

El resultado es el subjetivismo, componente primordial del sentir literario de Umbral: la realidad antes de convertirse en literatura debe pasar por el filtro del yo y de su poderosa y singular impronta, por lo que el referente adquiere una relevancia mayúscula. Solo se entiende la escritura ligada a la realidad como referente inevitable y ligada a la visión de uno mismo. No en vano, se le ha tildado a Umbral de costumbrista —aunque ejercería un costumbrismo extrañamente parcial—: retrataría la España en que vivió y creció, con especial atención por la ciudad de Madrid[7]. La crítica, de hecho, en múltiples ocasiones lo ha parangonado con escritores capitales en el terreno realista, como Camilo José Cela (Gimferrer, 1995) o Miguel Delibes (Rodríguez Pequeño, 2011), entre otros.

Ahora bien, la literatura de Umbral trasciende la representación de la realidad a secas —un realismo de interés primordialmente descriptivo con respecto al mundo y, sobre todo, a la sociedad, al estilo realista decimonónico— para llegar a la expresión de la propia individualidad emocional, que, por consiguiente, puede ser filtro o también núcleo de lo que se escribe, aunque solo en diálogo con el mundo y con las circunstancias del que escribe; el realismo solo sería un componente más de la escritura. Su literatura se enmarca, en consecuencia, en la tensión entre el yo y lo que rodea al yo. Por ejemplo, en *Mortal y rosa* el yo predomina nítidamente, hasta el punto de que solo se percibe una referencia concreta a los hechos de aquel tiempo[8]. Prima, más bien, la inclinación a designar sin datos precisos la realidad desde la

[7] Más concretamente, Castellani (2004) indica: "[...] [P]odemos percibir [...] una voluntad de representar el espacio madrileño. [...] Es así como en sus relatos alimentados con recuerdos personales, el espacio urbano, el del Valladolid de sus primeros años o el del Madrid, escenario privilegiado de su carrera hacia la fama literaria, desde su llegada a esta ciudad en 1961, van adquiriendo máxima importancia y se convierten en el escenario único de sus relatos" (70).

[8] Se recoge el atentado que acabó con la vida de Luis Carrero Blanco en el mes de diciembre de 1973, aunque de modo velado (Umbral, 1975/2000: 146-147), como no podía ser de otra manera en el seno de una novela donde

ISSN: 1594-378X

subjetividad de uno mismo, elección en la que no tiene cabida el dato, el apunte factual. El interiorismo de Umbral se pone al servicio de la expresión literaria, que no es solo mímesis del entorno, sino también expresión pura de lo privado, aunque siempre en diálogo con lo público, con la realidad al alcance de los otros, contemplada con diferente punto de vista por cada cual y que escamotea todo asomo de objetividad. Esta potenciación de lo propio ha llevado a aproximar las ficciones de Umbral al terreno de la lírica, por la inspección y la referencia al mundo netamente subjetiva y, por momentos, carente de una acción clara, de una sucesión de episodios narrativos. Mayormente, se aprecian continuas glosas de lo que el narrador dice sentir desde circunstancias narrativas no demasiado portentosas ni continuadas, desde el principio de que la trama resulta débil, vaga[9].

En este coherente sistema literario, juega un papel fundamental el autobiografismo como razón articuladora del relato. Amén de expresar el referente a través del filtro del yo y de mostrar sin reparos el propio yo, Umbral opta por mencionar lo íntimo a través del discurso novelesco. Que se recoja la propia vida en el papel permite al lector desandar el camino del autor, es decir, pasar de texto a la vida, por lo que puede detectarse el desarrollo vital de Umbral en sus textos; no solo en los literarios, sino también en los periodísticos, donde sus huellas personales quedan patentes, como no puede ser de otro modo en el caso de un escritor en el sentido amplio del término: un escritor de una clarividencia literaria que puede verterse en géneros muy dispersos, pero no por ello se pierde, sino que, por el contrario, se acentúa así su consistencia y su visión personal, que vertebra cada uno de sus escritos con una coherencia más que notable. Por su puesto, *Mortal y rosa* no es una excepción y sí, un paradigma, ya que, situado en el centro de su entramado narrativo un correlato más o menos expreso del propio Umbral, se producen los acontecimientos ficticios a su alrededor. En palabras de Castellani (2004: 68),

> [d]esde *Travesía de Madrid* (1966) hasta *Un ser de lejanías* (2001), Umbral es el personaje central de muchos de sus relatos, autocalificado a veces como un *niño de derechas*, *joven malvado*, y otras veces como *esnob*, *español cansado*, *escritor burgués*, *hijo de Greta Garbo*, *político y sentimental*, *ser de lejanías*.

Las novelas umbralianas manifiestan lo que Francisco Ynduráin (1983: 3) denominó "autobiografía de fondo", aunque no deben limitarse a tal ámbito. De hecho, las autobiografías *stricto sensu* de Umbral escasean—si existen, lo cual resulta dudoso—, siempre que partamos de una concepción enraizada en la necesaria identificación que debe darse entre autor, narrador y protagonista, de acuerdo con los principios que, no hace demasiados años, marcó Lejeune (1975) como prototípicos de la autobiografía y que estarían atravesados por el pacto autobiográfico o la noción básica de que todo lo que se cuente en el relato ha de ser verídico, en el sentido de corresponderse con lo real. Mas Umbral se decide por las novelas ante todo, donde los elementos autobiográficos —o autobiografemas— se mitifican como mecanismo para incorporarlos al mundo literario, como señala Caballé (1995: 5):

> En mi opinión, no hay que hablar de autobiografismo [...], sino de mitografismo, esto es, de una autobiografía puesta al servicio de la propia autobiografía. Y esta a su vez del mito. [...] Se trataría de ver al escritor como una estructura compuesta por las

cualquier clase de referencia a lo externo al yo viene procesada por el propio yo hasta el punto de que solo se alude a aquello si le sirve al yo para explicarse a sí mismo.

[9] Asimismo, Gimferrer (1995) conecta la prosa umbraliana con la poesía mediante su cadencia, lo que le sirve para encargarse del lenguaje artístico del autor, que tendría como base a "Ramón Gómez de la Serna y César González-Ruano, por una parte, y Ramón del Valle-Inclán y Camilo José Cela, por otra" (1).

ISSN: 1594-378X

ficciones que narra de sí mismo y que lentamente han ido tejiendo la constelación de un yo mítico al servicio de la fama.

Conviene destacar que la exhibición de la personalidad propia en las ficciones afecta también al estilo. Por un lado, la prosa brilla por su notable vitalidad expresiva; existe una exégesis vital de la palabra, que no es mero código, sino que presenta un relieve o una consistencia particular. La lengua es manipulada por Umbral hasta el extremo de edificar un lenguaje literario inconfundible; no actúa como un mero enlace entre lo que quiere decir y lo que dice. Por otro lado, la invención lingüística, hábito de Umbral —estudiado por Barrero Pérez (1995)—, también dota de originalidad al manejo de la lengua y, a fin de cuentas, adereza el lenguaje poético de Umbral. Este recurso permite al autor adaptar la lengua a sus necesidades expresivas, del mismo modo que moldea la realidad cuando le conviene. Umbral parte, así las cosas, de la lengua y del mundo, pero estas dos fuerzas quedan colapsadas ante la potencia subjetiva de un escritor que necesita hallar sus propios caminos, aun infringiendo lo objetivo y lo correcto.

Como último aspecto de la interacción entre la vida y la literatura, está la importancia de la memoria como dispositivo que permite plasmar desde el yo la realidad y el espacio íntimo. Umbral reconstruye la realidad como la recuerda, lo que abre paso a que la imaginación funcione en la génesis de los textos. Castellani (2004: 69) denomina este principio "memoria lírica" (69), y sería aquella que "selecciona los recuerdos, las impresiones, las sensaciones". Supone esto, en consecuencia, una tensión constante entre escritura y memoria que daría para numerosas reflexiones, puesto que, entre otras imbricaciones, este procedimiento complica aún más si cabe la diferencia entre la realidad y la ficción en la mente del escritor. Puede hasta que algo supuestamente real para el autor —individualmente real—, solo sea fruto de su intuición o su figuración. Puede contemplarse hasta el engaño como mecanismo básico para la escritura, que llegase a hacer pasar por verdad lo que no lo sería, pero verosímilmente podría serlo, o, en otras palabras, aquello que no se corresponde con la realidad, pero que puede pasar por ella

3. LA INFANCIA Y EL HIJO

Desde estos postulados sucintos sobre la poética de Umbral, podemos indagar en lo que supone la escritura en *Mortal y rosa*. De partida, hay que mencionar que el narrador representa a Francisco Umbral en la ficción, y este ser en la ficción necesariamente implica que no puede hacerse una identificación cabal entre ambas identidades, pero sí que pueden apreciarse contigüidades entre una y otra; así que tratar de entender al narrador y al protagonista del relato significa adentrarse en el conocimiento del autor. Solo puede entenderse así que el hijo sea el motivo central de la novela, con lo cual la infancia adquiere una trascendencia capital: "La infancia de Umbral [...] actúa como alimento de su vocación, como placenta en la que crece el niño [...], pero también el escritor" (Prada, 1995a: 9). Para el escritor madrileño la infancia es lo único verdaderamente salvable de la existencia humana, redundando así en el tópico de la niñez como paraíso, pero, contrariamente a la corriente habitual, no está perdido, sino que en principio es posible mantenerse en ese estado eternamente, como muestra el narrador de *Mortal y rosa*: "He prolongado mi infancia a lo largo de toda la vida, he salvado mi sueño y por eso mi vida no se ha perdido ni se ha frustrado. Nada puede pasarme porque no estoy en el mundo" (Umbral, 1975/2000: 172).

Desde la óptica de Umbral, se podría salvar la infancia porque constituiría el periodo de la vida en que el ser humano no conoce sus propias penurias —es una etapa de inconsciencia— por lo que la felicidad no se presentaría como una utopía ni como un descuido de los pro-

ISSN: 1594-378X

blemas, sino que se trataría de un estado perfectamente accesible desde la ignorancia del sentimiento trágico de la vida que, con el paso de los años, irá imponiéndose. En consecuencia, la niñez simboliza una vía de escape a la miseria inherente del ser humano, como desarrolla *Mortal y rosa*. Y con ello, Umbral deja en manos del narrador aquello que le parece palmario: escribir acerca del hijo como quien escribe sobre su cotidianidad porque esta cotidianidad está dominada por el hijo. El narrador se detiene en su día a día, pero en él irrumpe el hijo, que se convierte en la razón de la escritura y en el motivo central: la novela de la que nos ocupamos se articula en torno a su figura, que retrata el narrador siempre en conexión consigo mismo y con una inapelable tendencia a suprimir los elementos asépticos. Toda palabra supone el vínculo absoluto con el referente, que determina las actitudes del yo. Es un protagonista el de *Mortal y rosa* que sufre constantes altibajos durante el avance de la narración, y es que cuenta los hechos desde su posición dentro de la trama como sujeto que sufre; narrador y protagonista se posicionan en el mismo ángulo narrativo.

Simplificando la comprensión del hecho literario, podríamos caer en la tentación de proponer que la voz del narrador del libro es literalmente la voz de Umbral, pero, lejos de esto, simplemente podemos afirmar que la afinidad entre ambas es alta y que, en todo caso, esta encarna una proyección de la del autor, que, al penetrar en el plano ficticio, deja de ser ella misma para metamorfosearse en otra similar, pero que no se identifica literalmente con la otra. Esto no es óbice para estimar autobiográfico el contenido de la novela —aunque, insistimos, no es una autobiografía; simplemente se sitúa en el amplio espectro de lo autobiográfico—, por lo que para interpretarla se debe atender a la vida. Efectivamente, la redacción de *Mortal y rosa* se inicia en 1972, a la luz de la fascinación que a Umbral le producía el hijo, Francisco Pérez Suárez, Pincho, nacido en 1968, fruto de su relación amorosa con la fotógrafa María España Suárez, con quien había contraído matrimonio en 1959. Sin embargo, el autor se ve violentamente golpeado por la enfermedad y por la lenta muerte del ser que le otorga una lógica a su vida: el propio hijo. Ocurre la tragedia en 1974, a causa de una leucemia, y de hecho *Mortal y rosa* se define por seguir las sensaciones del protagonista ante el recrudecimiento de la situación del hijo. Este duro varapalo no provocó que el escritor replanteara el texto, sino que siguió contando su vida en él, recreándose en sus vivencias más íntimas en cada página, aunque con un tono más y más compungido, pues este debía cambiar solo, sin forzamientos, como la propia vida, como cambiaba la situación del hijo: de foco especialmente luminoso a foco que se va extinguiendo. Porque la propia vida es la que le había llevado a confeccionar el texto desde el principio, siempre en torno al hijo, que se convierte en tema y razón de la escritura. Y, más aún, en razón de ser.

Es clave partir de la premisa de que Umbral no concibe *Mortal y rosa* como un lugar para la lamentación y la catarsis, sino como espacio donde plasmar la cotidianidad junto al hijo, que cobra así vida en la ficción, al margen de que el protagonista y Umbral destilen unas ideas sumamente pesimistas sobre la vida desde un primer momento[10]. En consecuencia, no compartimos plenamente afirmaciones tan contundentes como la siguiente, de Félix Grande (1999: 3), referida a la ficción en su conjunto:

> *Mortal y rosa* es el poema del infierno y es el retrato del infierno. La lágrima a la vez imprecatoria y clandestina que se arrastra por las páginas de este libro como la baba

[10] Sobre este arranque de *Mortal y rosa* no ligado a la enfermedad y la muerte del hijo, se pronuncia Caballé (2004), que recalca la intención inicial de Umbral de aludir a su cotidianidad y a su relación con el hijo como parte de la misma, si bien la desgracia se precipita: "*Mortal y rosa* es un libro que desde el principio adquirió sobre los otros una particularidad, y es que estaba pensado [...] para fundar la escritura de la relación paternofilial nacida con Pincho, aunque, por la naturaleza de los acontecimientos, derive en una confesión descomunal y llena de grandeza sobre la experiencia de la vida y la muerte, Eros y Tánatos fundidos" (249).

ISSN: 1594-378X

> colosal de un caracol irreparablemente huérfano, esa lágrima empujada por el pudor, es la noticia del infierno, y es a la vez una humedad verbal, una humedad poética a la que ni siquiera el infierno consiguió evaporar.

No es el infierno desde el principio; más bien, el infierno tiene lugar con la enfermedad y la muerte del hijo, lo que determina que *Mortal y rosa* no pueda describirse en su totalidad a través de tal término. Es tal cosa parcialmente porque las circunstancias se precipitan y van moldeando una escritura atormentada, aunque desde el principio contaba ya con notables dosis de nihilismo y de existencialismo. *Mortal y rosa* pretende recoger los sucesos cotidianos, lo que supone una ligazón con el género autobiográfico del diario, con el cual se emparenta esta novela, al cristalizar lo íntimo cotidiano en la literatura. Son fragmentos que configuran una novela de una trama vaga, puesto que los hechos narrados suelen responder al patrón de reflexiones de tono lírico, muy conseguidas en el estilo, sobre lo que el protagonista siente en su devenir de cada día. Motivos como estos acercan la novela al género lírico, pues, más que una fosilización en una trama como manera de dar sentido a la creación literaria, se recurre a una observación exaltada del mundo desde una mirada en primera persona cargada de subjetivismo, lo que va en perjuicio de la trama:

> Comparto desde luego la idea de que *Mortal y rosa* es antes que nada un diario íntimo, ese "presente exasperado" que ocupa, a ráfagas acumulativas, todo el espacio de la narración poética o del poema narrado. [...] [E]l autor practica una y otra vez el ejercicio vehemente de la introspección, nos conduce por un trecho agobiante de su propia vida, acota la interiorización de una serie de experiencias personales. Se trata, en definitiva, del despliegue tumultuoso de la intimidad canalizado a través de una pasión inconsumible por la palabra. (Caballero Bonald, 1998/2001: 9)

Que Umbral se decantase por una expresión parecida a la del diario, pero que no deja de ser novela, responde, además de a la tendencia personal, al condicionamiento del periodo histórico: aunque Umbral se definiese por sus diferencias y hasta por sus excentricidades, no por ello deja de pertenecer a unos contornos cronológicos precisos. Y es que los géneros autobiográficos ganaron una especial fuerza en España durante los años posteriores al franquismo, en los que el escritor madrileño siguió escribiendo en la línea que ya hubiera iniciado bastantes años atrás. Teruel Benavente (2004: 193) sostiene que descuella durante el tiempo de la Transición el "interiorismo o narrativa de la memoria, que junto al género policíaco confluirá en una operación de neohistoricismo, de higiene ética y estética, o de necesidad de volver a contar otra vez y de otro modo nuestra historia inmediata". Asimismo, en la literatura más actual, caracterizada por la reprivatización de la literatura y la consiguiente apertura del espacio íntimo, el diario ha ganado en recurrencia[11]. Indudablemente, el diario permite armar un discurso que, desde la propia impresión personal, someta a juicio, hasta el punto de desestabilizar, miradas totalizadoras a la realidad, esbozos abarcadores y simplistas y, por lo tanto, replantear el ideario colectivo, el imaginario que se pretende hacer pasar por único e insoslayable. Umbral sabe que la subjetividad se empuña como un arma que, en sus manos, se transforma en una herramienta expresiva fundamental. La literatura de Umbral solo es aprehensible desde la subjetividad que define y destila su escritura; de hecho, el narrador y el

[11] Según Mainer (1994: 154), la explicación de esta proliferación ha de buscarse en la coyuntura económica de los años siguientes al franquismo, con unas aseveraciones que afectan específicamente a los años transcurridos entre 1986 y 1990: "A la 'reprivatización' de la vida económica —que ha concluido con el mito del estado benefactor y ha exaltado la iniciativa individual— ha de corresponder una 'reprivatización' de la literatura: en lo que tiene de creación de un mundo imaginario y en lo que tiene de uso y disfrute por parte de autores y lectores. Un síntoma de tal 'reprivatización' se halla, a mi parecer, en la reciente abundancia de diarios, dietarios y memorias personales, cuya presencia actual contrasta con el escaso cultivo de ese género en épocas anteriores".

ISSN: 1594-378X

protagonista de *Mortal y rosa* se generan a partir de esta subjetividad desbordada, la que le permite al autor de carne y hueso ubicarse en cierto lugar del mundo y ordenar su realidad trágica desde ahí, mediante un resultado literario que va tomando visos de elegía a pasos agigantados.

4. **LA VIDA Y LA MUERTE**

Que el narrador y el protagonista de *Mortal y rosa* se asocien a una misma posición narrativa demuestra aquello en lo que el protagonista insiste una y otra vez: que él es escritor y que, no en vano, cavila sobre la escritura de forma casi obsesiva. No podía ser de otro modo tratándose de un personaje que contiene tanto componente del propio Umbral, del autor de carne y hueso; debe ser este necesariamente escritor y reflexionar sobre la experiencia de escribir en los términos expuestos hasta aquí. En un narrador que encauza la voz de un protagonista que es escritor y que está asistiendo al sufrimiento del hijo, como en la vida real contempla Umbral la decaída de su propio hijo. Es decir, existe una escritura en la misma ficción y el protagonista vive aferrado a ella como si de un refugio se tratase, como medio de existencia y de supervivencia en una realidad acuciante y sombría:

> No sé por qué te escribo, por qué te escribo esta carta, por qué vuelvo a la cerca espinosa del idioma. [...] Te juro que no. Y te escribo esta carta que voy a enterrar entre mis papeles, para que no la leas nunca, forzando el idioma para que el papel vuelva a ser un papel en blanco. De muerte a muerte, de nadie a nadie —qué somos ahora—, te escribo cartas vacías para hablarte de todo lo que hemos perdido, y van cayendo mis palabras, mis papeles, al vacío de sol y tiempo que se abre entre los dos, como un pozo que llega al cielo. (Umbral, 1975/2000: 202)

Este fragmento, escrito en primera persona del singular, aunque de potente fuerza apelativa, como es nota característica de *Mortal y rosa*, nos aproxima a la figura del destinatario del mensaje que en sí mismo teje *Mortal y rosa*, como si buscase un receptor concreto, que frecuentemente parece ser el hijo, pero que también puede ser la esposa, María España. Se trata de una persona gramatical que puede ser cubierta por variados interlocutores. Así pues, la novela sigue presentando rasgos sustanciales del diario, como la intimidad, pero que se aproxima aquí al diálogo y con ello desembocamos en otro género autobiográfico: el epistolar, con la excepción de que se sabe que el otro no responderá, como muestra el anterior fragmento, destinado a la esposa. No obstante, el tema rodea permanentemente al niño o se centra en su figura.

Desde el comienzo de la novela hasta el vigésimo capítulo o epígrafe[12], el hijo se presenta en plenitud. El narrador se recrea en la figura del niño, que le permite hallarse en un estado de reposo. En consecuencia, distrae al narrador y lo desvía de la vida comprendida como un valle de lágrimas: sufrimiento y transición imparable hacia la muerte, aunque con notables matices según el punto concreto del libro[13]. El hijo trasciende su propia entidad a los ojos del

[12] No nos detenemos en cuál sería la denominación más precisa para cada uno de los fragmentos, claramente diferenciados en el texto, que componen *Mortal y rosa* como si de un mosaico se tratase. Adoptamos, a sabiendas de la dificultad de la cuestión, los nombres de *capítulo* y *epígrafe* sin hacer mayores salvedades, que llevarían imbricada una larga reflexión.

[13] Resulta sumamente elocuente que el clima de desolación que traspasa *Mortal y rosa* flote en la trama desde sus mismos inicios, es decir, desde el principio de la misma se instala la mirada angustiada, triste, decaída del protagonista y narrador que luego se acrecentará con la enfermedad y la muerte del hijo, una losa para el delicado estado ya de por sí de Francisco Umbral y del protagonista como correlato del autor. De hecho, el libro podría haber presentado un fondo nihilista y existencialista sin el lamentable proceso del hijo, aunque la obra resultante habría quedado de seguro menoscabada no ya solo en intensidad lírica —lo cual no podemos saber con certeza—, sino principalmente en el dolor que la configura y que desprende. El mismo Umbral delata la posibilidad de que la

ISSN: 1594-378X

narrador: provoca que el narrador se reconcilie con su propio yo niño y, en definitiva, que restablezca el contacto con el concepto de *infancia* y lo reviva. De esta forma, la visión infantil se convierte en la visión del narrador, la de un ser alejado de los problemas, pero que en el fondo sabe que existen. Es la distracción como medio de escape a los problemas existenciales, que, por irresolubles, solo podrían olvidarse temporalmente mediante este mecanismo. Con ella, se suaviza por momentos la visión trágica de *Mortal y rosa*; el niño funciona como gozne hacia la posibilidad de olvidarse momentáneamente de una visión desengañada de la vida que volverá luego multiplicada.

Así el hijo es esencia de niño, esto es, trasciende con creces su propia identidad: "La primera niñez, la época que perdemos de nuestra vida, en la que nunca sabemos nada, solo se recupera con el hijo, con él vuelve a vivirse. Gracias al hijo, podemos asistir a nuestra propia infancia, a nuestro propio nacimiento" (Umbral, 1975/2000: 73). Se produce así lo que Prada (1995b) llama "*continuum* de generaciones" (20), que da unidad a la que proponemos como primera parte de la obra dentro del aparente desorden instaurado.

Sin embargo, el capítulo número veinte representa un punto de inflexión en el desarrollo del proceso narrativo. Supone el inicio de la segunda parte de la obra, y en él encontramos al hijo en una clínica; el lector percibe que sufre algún tipo de enfermedad, alguna clase de traba física: "El niño en la prisión blanca de la clínica, en manos del dolor, manipulado, pinchado, dolorido, el niño entre los niños que sufren" (Umbral, 1975/2000: 142). Se aprecia en este principio cómo es el niño una auténtica entidad de contorno delimitado al situarse en el centro de "los niños que sufren".

Tras una serie de penosos sucesos y trágicas explicaciones, la enfermedad del niño se irá agravando hasta que se inicia la tercera y última parte de la novela, con su muerte en el trigésimo capítulo. Esto acarrea la mayor de las conmociones en el protagonista, que conocemos de primera mano gracias al narrador: se hunde profundamente en el sufrimiento. Muestra su dolor sin aludir directamente al hijo; es un monólogo cargado de lirismo donde la conciencia fluye nada más que con las mínimas ataduras racionales: "Quiero decir [...] que la verdad del ave no es cristal quebrado de su llamada pura, sino la gota ciega, quieta como un pronombre, con que la muerte pulsa páginas del silencio" (Umbral, 1975/2000: 200).

Con la comparación con los pronombres —tan característica de la poesía de Pedro Salinas[14]—, el protagonista percibe que no solo muere el hijo, sino una parte suya. El protagonista se ve alienado de la única distracción que lo alejaba de la visión desencantada de la vida, que volverá con mayor vigor: el hijo se erige en estos momentos en el centro del dolor y conduce al protagonista hacia preocupaciones que, durante la existencia plena del hijo, habían quedado veladas. Conforme avanza la novela, este se dirige hacia el terreno del fracaso existencial. La desesperanza toma el mando de la cotidianidad. Todo lo que antes brillaba ahora se define, en contraste, por su oscuridad:

> El frío, el frío, compañero helado de la infancia pobre, gato sucio y arañador que fue mi única amistad durante tantos años, que toda la vida ha ido haciendo crecer su yedra por mi cuerpo invernal, y que ahora, más vencido yo hacia la sombra, me

novela pudiera haber salido adelante aun sin que la desdicha del hijo se cruzase de por medio: "Yo no hubiera escrito igual el libro si mi hijo no hubiera muerto. Hubiera sido un libro más feliz pero en el mismo tono. Hubiera partido de la reflexión negativa sobre la vida. Pero ves a un niño que se está muriendo y lo vez tan cerca que la prosa surge con muchísima fuerza. Te preguntas ¿todo esto para qué? Para morirse y punto. De modo que si mi hijo no hubiera muerto el libro habría tenido también ese fondo negativo del que le he hablado, pero mucho menos intenso. Más poético. El mundo visto por un niño. A mí me importaba mucho captar otra óptica del Universo, pero luego se impuso la tragedia. Con ese relativismo está escrito *Mortal y rosa*" (Martínez Magán, 1998: 324).

[14] Recordemos que el título del libro se extrae de dos versos de Pedro Salinas (1975: 329): "[E]sta corporeidad mortal y rosa, / donde el amor inventa su infinito". La cita queda albergada en el íncipit de *Mortal y rosa*.

ISSN: 1594-378X

> atenaza la garganta con una fijeza triste, o canta en mis bronquios con el metal turbio de la noche o ciñe mi vientre, lo traspasa como un filo invisible, como un frígido cuchillo de pescado, hasta dejarme doblado, encogido, indefenso. (Umbral, 1975/2000: 227)

La condición de protagonista del narrador nos permite comprender la relación entre este proceso vital —de profundas reminiscencias psicológicas— y la escritura, una de las claves para desentrañar los sentidos más profundos de la narración. La escritura es constante; el narrador solo concibe la vida unida a ella. Toda vivencia relevante debe quedar plasmada en ella, con el escritor como mediador, y fundirse con ella:

> Escribo por el placer de desaparecer. Es mi forma de transparencia. Todos hemos querido ser invisibles alguna vez. El éxtasis, la levitación. El mundo y la escritura se intercambian reflejos, luces, y yo estoy en medio, entre dos fuegos, desaparecido, sin peso. Escribir es ausentarse. Escribir es perder peso. Un adelgazamiento súbito. Qué insoportables, luego, mis setenta u ochenta kilos. (Umbral, 1975/2000: 109)

Así y todo, en cada una de las tres partes en que hemos dividido la novela, la escritura se emplea con fines y connotaciones diferentes, siempre en conjunción con la vida. Para comenzar, en la primera parte, marcada por la presencia y disfrute del hijo, la escritura le sirve al narrador simplemente como medio de expresión; no hay una dependencia, aunque sí una pretensión escritural. La expresión no deriva de una necesidad que venga marcada por cierta exigencia de desahogo, sino que es una actitud cotidiana y vital que puede acentuarse por la inspiración como experiencia esporádica:

> Pues claro que existe la inspiración. Solo que no es algo externo, ese rayo de luz que baja del cielo en los cuadros místicos, esa ninfa de luna que revolotea en torno de los poetas profanos. La inspiración es la comunicatividad, la transparencia, el acertar a desaparecer entre la escritura y el mundo. Hay días en que se levanta uno transparente, y entonces conviene aprovecharlos para escribir. (Umbral, 1975/2000: 108)

Sin embargo, una vez que el hijo enferma, la escritura se va convirtiendo en un lugar de tranquilizadora represión; escribir significa el encierro con uno mismo, lo que en este caso alivia a un protagonista que se detiene en cómo los problemas llegan al primer plano a raíz de la enfermedad del hijo, una trasposición del trastorno que produjo en Umbral la misma circunstancia. A través de esto, el problema del tiempo y de su inexorable paso se muestra en su apogeo:

> Luego, el tiempo vuelve a cerrarse en torno de mí, como un anillo, mientras escribo, viajo, hago el amor, leo, paseo, sonrío, hablo con mi hijo y voy pasando las hojas de este libro. Pero el sol me arranca los días de la piel. El sol es como una enfermedad. El sol es la gran enfermedad del mundo, y la luz es siempre una recaída. Tengo la conciencia clara de que el tiempo pasa, y esto no se consigue así como así. (Umbral, 1975/2000: 159)

Con el avance de la enfermedad, la escritura se erige en refugio del autor, el lugar donde depositar los miedos y las inseguridades de quien sufre en la vida y aguanta parapetado en la escritura como modo de subsistencia. No obstante, el suicidio va ganando fuerza como única opción plausible, pues en la vida se empieza a perder de vista qué puede ser aquello que hiciese que mereciese la pena. El protagonista sabe de sobra que su existencia quedará plasmada en el papel, pero duda de su sentido:

ISSN: 1594-378X

> [...] [E]l suicidio es la única respuesta válida. Todo lo demás, el arte, la cultura, el pensamiento [...] no son sino falsas respuestas, suicidios diferidos. He conocido la única verdad posible: la vida y la muerte de mi hijo, y sin embargo, estoy optando por el engaño, por el autoengaño, de modo que seré inauténtico para siempre. No creáis nada de lo que diga, nada de lo que escriba. Soy un farsante. [...] Leedme sencillamente de frente entre escritura y lectura todo protocolo falsario. Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración. Solo la escritura de un hombre que hace interminable su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir. (Umbral, 1975/2000: 196-198)

Estas palabras anteceden a la muerte del hijo, que se confirmará en el epígrafe posterior, después de que esta se estuviese acercando lentamente, pero sin pausa, desde bastante tiempo atrás, a pesar de los esfuerzos del protagonista por revertir la catástrofe. Tras ella, el narrador ve en la literatura su única vía de escape ante una realidad que se presenta en sus penurias; la escritura gana en valor:

> Me moriré escribiendo páginas ilegibles, porque el muerto me crece, como un amigo triste, y revuelve mis cosas sin interés ni gana. Esto es vivir, esto es morir (no sé si ya he tomado la medicina a su hora), esto es ir teniendo una mitad de sombra, de ceniza, cada día más espesa y respetable. No existe la muerte. Solo existe el muerto. (Umbral, 1975/2000: 223)

En la tradición literaria española y a raíz de la muerte del hijo, podemos mencionar textos de Lope de Vega —por ejemplo, "A la muerte de Carlos Félix", de *Rimas sacras* (1614)— o Miguel Hernández —por ejemplo, "A mi hijo", de *Cancionero y romancero de ausencias* (1952). Sin embargo, el tipo de narrador empleado recuerda, ante todo, al propio de la literatura de Carmen Martín Gaite: sincero, íntimo y directamente vinculado con su voz. Basta con recordar una vicisitud parecida que acarreó consecuencias similares. En el caso de la escritora, fue su hija Marta quien falleció, aunque ella significaba para la autora algo muy diferente de lo que Francisco era para Umbral, entre otras cosas porque Marta murió cuando no era una niña. El texto "El otoño de Poughkeepsie", de los *Cuadernos de todo* (2002), recoge las emociones de Martín Gaite como consecuencia de este acontecimiento, y representa paradigmáticamente la similitud con *Mortal y rosa*. La razón es que ambos textos muestran cómo la escritura, proyectada desde el vacío propio, es para ambos autores un reflejo del yo, pues desde uno mismo se concibe el acto escritural, lo que constituye una actitud que tiene como uno de los grandes antecedentes a Jorge Luis Borges, si bien sus resultados literarios son enormemente distintos. Lo que en Borges es puro desbordamiento racional del artista en la escritura, comprendido como figura reflexiva y definible por su reflexión, cobra en Umbral el estatus de ser humano que siente. La reflexión se transforma en pura emoción desde lo personal y el artista se conformaría desde esta emoción, generada por la vida como único foco posible.

5. **CONCLUSIONES**

A lo largo de *Mortal y rosa*, el protagonista y narrador se reencuentra consigo mismo y con su propia infancia al asistir a la del hijo, lo que revela el trasfondo de la realidad del propio Umbral y su hijo Francisco. Se teje así una relación intensa entre ficción y realidad que afrontamos desde el supuesto de que examinamos una novela lírica de fuerte componente autobiográfico, por lo que una gran parte de los principios observables en la trama se parecen bastante a la misma realidad de Umbral, aunque están sumergidos en la ficción, lo cual hace que disten de la realidad, si bien al mismo tiempo la reflejan en cierto modo. El niño funciona como elemento

ISSN: 1594-378X

transpositivo que le sirve al protagonista para desasirse temporalmente de su mirada pesimista hacia la realidad, como él mismo, desde su posición de narrador, nos hace ver. No obstante, la enfermedad del hijo y su muerte acarrean que se reencuentre con su antigua visión, más acuciante que nunca, lo cual sin duda traduce las propias emociones del autor al código literario.

Con todo, se puede extraer cómo vida y literatura se unen y cómo los cambios vitales son decisivos para la configuración del universo literario. De hecho, esa supone una de las constantes de la novela: las intersecciones entre la vida y la literatura. A lo largo de nuestro análisis, hemos escindido *Mortal y rosa* en tres partes principales a propósito de las tres fases a la hora de ver al hijo, motivo principal de la novela: previamente a la enfermedad del hijo, en su enfermedad y tras su muerte. Estos tres estadios determinan unos sentimientos muy dispares en el protagonista y, desde luego, su nexo con la escritura, cargada de lirismo en cualquier caso. Como hemos visto, el protagonista, como el mismo Umbral, es incapaz de concebir la vida alejada de la escritura porque necesita proyectar toda su vida en la escritura y, en última instancia, en la literatura, y esto presenta un correlato en cada una de las tres etapas del hijo: en el tramo previo a la enfermedad, la escritura corre en paralelo a la vida, de tal forma que lo que ocurre en ella tiene su paralelo en la escritura, pero todo se va oscureciendo poco a poco. En efecto, lentamente este correr en paralelo se va alterando hacia un progresivo desvanecimiento de la vida en aras de la escritura. La vida va perdiendo importancia en el día a día del protagonista en tanto que lo que requiere es la escritura para poner orden en su caos de cada día; no le importa tanto seguir adelante en el apartado vital como saberse dueño de lo que le ha ocurrido en el sentido de que ordenarlo le permite creer en la posibilidad de sobreponerse a las circunstancias adversas. Claro está, este proceso se va envileciendo hasta el extremo de que la vida deja de tener sentido para que lo gane todo la escritura: tras la muerte del hijo, deja de haber vida para que se instale un grado de escritura eterna, perpetua. Deja de vivir el protagonista; ya solo le importa escribir sobre el traumático proceso que le había acontecido, para tratar de situarse con respecto a aquello, reescribiéndolo cuantas veces le sean necesarias. Es la escritura como manera de lidiar contra una tragedia personal que no puede combatirse sin la propia escritura. Detrás de este entramado narrativo se encuentra, por supuesto, el propio sentimiento de Francisco Umbral transfigurado en la literatura.

Concuerda con lo que venimos propugnando una circunstancia nada baladí, y es que tras esta crisis personal le sobrevino a Umbral un periodo de agitada actividad literaria:

> Es cierto que tras una crisis aniquiladora [tras la muerte del hijo], Umbral reaccionó escribiendo más que antes, que se refugió en la literatura con una ansiedad inusual, de manera que ya en 1975 dio cinco libros a la imprenta, además de *Mortal y rosa*, o que en 1976 publicó nada menos que diez nuevos títulos, varios de ellos, ciertamente, recopilaciones de artículos. La hiperactividad, el incremento de su presencia, la ampliación de su nombre y de su poder como escritor era la manera una vez más de rehacerse del desgarrón íntimo. (Dueñas Lorente, 2014: 315-316)

Se trata de una inmersión en la literatura que se proclama al término de *Mortal y rosa*, donde resulta llamativo que sea un cuento —integrado en la dinámica de la novela[15] y, por

[15] No extraña que la novela como género flexible que es por naturaleza contenga fragmentos de otros géneros, que en principio le serían ajenos, dada su tendencia a incorporar rasgos de otros y partes de otros sin que esto quiebre su morfología. El cuento o el poema, entre otras alternativas, que se incorporen a su interior se transforman en novela, como si la novela tuviese la capacidad de absorberlos. Baste con una cita de Baquero Goyanes (1998: 54) al hilo de esta cualidad: "La extrema flexibilidad de la novela proviene, en gran parte, de sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, a los que roba elementos, y de cuyos avances expresivos se aprovecha. Eso no quiere decir que la novela sea un mosaico o conglomerado de géneros, obtenido por fusión de varios o de todos ellos. No, las semejanzas y cruces que pueda presentar respecto a los restantes géneros literarios no significan que se trate de

ISSN: 1594-378X

ello, parte de la misma— lo que ponga el colofón a una novela tan sumamente autobiográfica[16]. Pero con esto se resalta que la obra no es sino literatura y que el protagonista ha quedado hundido en la literatura de la misma forma que su autor, que Francisco Umbral. Se trata de un hundimiento en la literatura comprendido al modo de una inmersión para hacer de la literatura un bálsamo contra los problemas de uno mismo; la vida queda en suspenso y la mente debe escribir y reescribir la tragedia de la pérdida del hijo para recobrar unas fuerzas mermadas. Y es que para Umbral toda su biografía debe quedar puesta en la literatura y fluir con ella, salvo cuando se dan estancamientos como el derivado de la pérdida del hijo, y que tanto reposo y reflexión implican; en efecto, en palabras de Urrutia (2012), en el escritor madrileño "encontramos a la vez desvelamiento y ocultamiento de su biografía" (19). No resulta extraño que *Mortal y rosa* marque un antes y un después en la escritura de Umbral; es que en esta novela Umbral se introduce tanto en la escritura que llega a detenerse trágicamente en ella, sin posibilidad de avanzar en la vida. Queda empantanado en ella: "Puede decirse [de Umbral] que 1974 marca un punto de inflexión importante tanto en su vida como en su obra [...]. Un punto, en fin, de no retorno, a partir del cual no cabe progresión posible" (Caballé, 2004: 259).

Se asemeja la vida a una suerte de coágulo que Francisco Umbral y el protagonista de *Mortal y rosa* tratan de resolver con la escritura; resolver en su valor de explorar vías de avance pese a todas las desgracias. Una escritura contra y por el duelo y contra y por el trauma y, en

---

un producto obtenido por aglutinación de diferentes elementos. La novela, pese a lo confuso de sus límites, es una criatura literaria con fisonomía y vida propia, completamente distinta de todas las con ella relacionadas, incluso de géneros como el cuento, a ella ligado por lo narrativo, o el teatro, próximo en lo ficcional y en el uso del diálogo".

[16] Apuntamos a un cuento que apareció publicado con antelación a *Mortal y rosa* —cuatro años antes— y que aquí se dedica a unos fines para los que no fue concebido en un primer momento: "La mecedora" (Umbral, 1971b). El texto, originalmente dirigido a un hijo que había nacido poco antes y que crecía sin dificultad alguna, se torna por su presencia y, en especial, por su posición en *Mortal y rosa* en un siniestro contraste con respecto a aquel pasado idílico y supone una acentuación de la tragedia del presente. El recurso al cuento produce el repaso de un periodo y un final que incide en el principio del periplo, siempre erigido alrededor de la figura del hijo y que se convierte en una de las primeras notas literarias propiciadas por su existencia, de un ciclo que tiene en *Mortal y rosa* su muestra más emblemática. El mismo Umbral (1976/1988: 14), en la precoz fecha de 1976, se atreve a referirse a su propia producción literaria reciente para delimitar lo que él mismo denomina, siempre sobre la infancia, un "ciclo retrospectivo, explícitamente regresivo aunque sospecho que en todo lo que siga escribiendo estará el tirón de lo autobiográfico y, por tanto, de la infancia"; palabras todas ellas de la primera edición de *Los males sagrados* publicada en la editorial Destino, que data de 1976, y que no están en la de Planeta de 1973, que precede a todas las posteriores. De acuerdo con los comentarios de Umbral (1976/1988), este ciclo se compondría de cuatro libros: *Balada de gamberros* (1965), *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Los males sagrados* (1973) y *Las ninfas* (1976) (12-17). No obstante, algunas obras posteriores versarán sobre la infancia y algunas como *Mortal y rosa* ni siquiera integran el cómputo a pesar de versar también sobre la infancia y ser contemporáneas de las anteriores. De hecho, el interesante prólogo del que extractamos las reflexiones anteriores, denominado "Infancia y novela" —como declara Umbral (1976/1988: 14), "enojoso prólogo para despreocupados lectores"— se redacta a lo largo de 1976 —como lo evidencia la referencia con que finaliza: "Madrid / Las Rozas, febrero 76" (Umbral, 1976/1988: 17)—, por lo que sorprende que ni siquiera mencione *Mortal y rosa*, un libro atravesado por el tema de la infancia y que sale a la luz meses antes. Parece verosímil que Umbral no lo incorporase por considerarlo una especie de hilo suelto, lo cual no se antoja raro dadas sus atípicas circunstancias, sobre todo las atenientes a convertirse en el testimonio de un padre atormentado por la enfermedad y la muerte del hijo, que tiene lugar inesperadamente durante la escritura, lo cual encarna una experiencia única. Parece como si *Mortal y rosa* debiera pasar por un bastión, con ciertas dosis de autosuficiencia y de excepcionalidad, en el total de la literatura umbraliana. En cualquier caso, no deja de ser cierto en modo alguno que *Mortal y rosa* explota el ciclo de la infancia y eso hace que se vincule con el mismo, así como que siempre es recomendable trazar puentes entre los distintos libros de Umbral por su destacable coherencia, de tal modo que no parece posible estudiar *Mortal y rosa* aisladamente, a pesar de las extraordinarias condiciones en que se gestó. Por último, no queremos dejar de decir que un valor humano igualmente relativo al disfrute del hijo reside en un artículo de prensa que, por cierto, incorpora con rigor García-Posada al término de *Mortal y rosa* (Umbral, 1971a y 1975/2000: 239-242). Significativamente, el artículo llevó por título "Estoy oyendo crecer a mi hijo", que iba a compartir en principio con la presente novela, denominada más tarde *Mortal y rosa*, como explica, entre otros, García-Posada (2000: 18).

ISSN: 1594-378X

definitiva, atravesada por una profunda impronta carcelaria que, paradójicamente, consuela y libera tanto al protagonista de *Mortal y rosa* como a Francisco Umbral.

Referencias bibliográficas

ARDAVÍN TRABANCO, Carlos X., ed. (2014a) *Francisco Umbral. Estudios críticos en torno a "Mortal y rosa", Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, Humacao, Universidad de Puerto Rico.

—— (2014b) "*Mortal y rosa* en la crítica", en Carlos X. Ardavín Trabanco, ed., *Francisco Umbral. Estudios críticos en torno a "Mortal y rosa", Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, Humacao, Universidad de Puerto Rico.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1998) *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 3.ª ed.

BARRERO PÉREZ, Óscar (1995) "Reducir la realidad a palabras: mecanismos de la invención lingüística en Francisco Umbral", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 11-13.

BOTTIN, Béatrice (2014) "El mundillo esperpéntico de las noches de *El Giocondo*", en Bénédicte de Buron-Brun, ed., *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 429-442.

CABALLÉ, Anna (1995) "Las vidas de Umbral", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 4-5.

—— (2004) *Francisco Umbral: el frío de una vida*, Madrid, Espasa Calpe.

CABALLERO BONALD, José Manuel (2001) "Prólogo", en Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino, pp. 7-16. (Prólogo original publicado en 1998).

CASTELLANI, Jean-Pierre (2004) "Espacio público y espacio íntimo en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral", en Manuela Ledesma Pedraz, ed., *Literatura, fotografía y espacio urbano*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 67-91[17].

DUEÑAS LORENTE, José Domingo (2014) "La construcción literaria de la infancia en *Mortal y rosa* (1975) en relación con la literatura de su tiempo", en Bénédicte de Buron-Brun, ed., *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 295-317.

FREEDMAN, Ralph (1963) *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press.

GARCÍA-POSADA, Miguel (2000) "Introducción", en Francisco Umbral, *Mortal y rosa,* ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra / Destino, 4.ª ed., pp. 9-47.

GIMFERRER, Pere (1995) "Francisco Umbral, en tres tiempos", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 1-2.

[17] Un artículo no tan exhaustivo fue publicado un año antes: Jean-Pierre Castellani (2003) "Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral", en Jacques Soubeyroux, ed., *Le Moi et l'Espace: autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine, Cahiers du GRIAS,* Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.

ISSN: 1594-378X

GRANDE, Félix (1999) "Prólogo", en Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, Madrid, Unidad Editorial, pp. 3-4.

GULLÓN, Ricardo (1983) *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

LAÍN CORONA, Guillermo (2014) *Proyecciones de Gabriel Miró en la narrativa española de postguerra*, Londres, Tamesis Books.

LEJEUNE, Philippe (1975) *Le Pacte autobiographique*, París, Seuil.

MAINER, José-Carlos (1994) "1986-1990: cinco años más", en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, pp. 143-181.

MARTÍNEZ MAGÁN, Antonio (1998) "Francisco Umbral. La forja de una prosa perpetua", *Barcarola: Revista de Creación Literaria*, 56-57, pp. 313-327.

MARTÍNEZ RICO, Eduardo (2001) *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, Foca.

PALACIO VALDÉS, Armando (1917) *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.

PRADA, Juan Manuel de (1995a) "Umbral en el espejo (biografía interior de un escritor en marcha)", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 9-10.

—— (1995b) "Y la palabra se hizo carne: *Mortal y rosa*", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, pp. 20-21.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2011) "Crónica urbana e identidad geográfica en la narrativa de Miguel Delibes y Francisco Umbral", en Susana Heikel, Gerardo Hernández-Roa y Miguel Salas Díaz, eds., *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)*, Madrid, Asociación Europea de Profesores de Español, pp. 325-332.

RUIZ PLEGUEZUELOS, Rafael (2014) "Préstamos a la memoria: la función del cine en la narración autobiográfica de Umbral", en Bénédicte de Buron-Brun, ed., *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 413-428.

SALINAS, Pedro (1975) *Poesías completas*, ed. de Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Barral, 2.ª ed.

TERUEL BENAVENTE, José (2004) "El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaite", en Antonio Rey Hazas, ed., *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, pp. 193-209.

UMBRAL, Francisco (31 de diciembre de 1971a) "Estoy oyendo crecer a mi hijo", *Jano*, p. 27.

—— (1971b) "La mecedora", *Revista de Occidente*, 99, pp. 338-342.

—— (1979) *Diario de un escritor burgués*, Barcelona, Destino.

—— (1988) "Infancia y novela", en *Los males sagrados*, Barcelona, Destino, pp. 9-17. (Prólogo original publicado en 1976).

—— (1989), *La escritura perpetua*, Madrid, Fundación Mapfre Vida.

—— (2000) *Mortal y rosa*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra / Destino, 4.ª ed. (Obra original publicada en 1975).

URRUTIA, Jorge (2012) "La transparencia", *Mercurio*, 141, p. 19.

VILLANUEVA, Darío, ed. (1983) *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 2 vols.

ISSN: 1594-378X

—— (2009) "La novela lírica de Francisco Umbral", en Santos Sanz Villanueva, ed., *Francisco Umbral y su tiempo*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid / Fundación Francisco Umbral, pp. 147-176.

YNDURÁIN, Francisco (13 de marzo de 1983) "Umbral, su entorno y la creación poética", *El País*, supl. *Libros*, p. 3.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

La presenza della lingua spagnola nell'opera di Francesco Serdonati

PAOLO RONDINELLI
Università degli Studi Roma Tre · Accademia della Crusca

Riassunto
Il contributo si propone di indagare uno degli aspetti meno noti della vita e dell'opera del poligrafo toscano Francesco Serdonati. La presenza della lingua spagnola, tema finora pressoché ignorato dalla critica, viene approfondito seguendo una duplice linea direttrice: quella della traduzione del *Sufragio* di Jerónimo Gracián Dantisco (1603), con particolare riferimento all'ipotesi di una conoscenza personale, avvenuta a Roma, tra i due; e quella secondaria, ma non meno importante, delle frasi proverbiali scritte in spagnolo (o aventi più o meno a che fare con la Spagna), reperibili nell'ampia raccolta paremiografica di cui è in corso di elaborazione la prima edizione a stampa integrale.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Abstract
The aim of this paper is to study one of the less known aspects of Serdonati's life and work. The presence of Spanish language, theme so far ignored by critics, is approached following a double guideline: the translation of Jerónimo Gracián Dantisco's *Sufragio* (1603), with reference to the hypothesis that they were friends in Rome; and the which is headed by sayings and sentences written in Spanish, in the very large collection of proverbs, of which the first printed edition is now in progress.

Tra i vari aspetti della vita e dell'opera di Francesco Serdonati che attendono di essere chiariti e approfonditi meritano particolare attenzione la questione della conoscenza della lingua spagnola e il tema del rapporto con la cultura castigliana e, più in generale, europea. Sono argomenti poco noti, ancora in larghissima parte da esplorare, come del resto buona parte di ciò che concerne la biografia e la produzione di questo poligrafo toscano vissuto tra il XVI e il XVII secolo.

Nato il 7 gennaio del 1540 (Palamarocchi, 1936: 429) da Benedetto di Niccolò a Lamole in Chianti –o forse solo originario di lì (Fiorelli, 1999: 223)– Serdonati morì verosimilmente a Roma dopo il 1610 (nel 1615, secondo Mate Zorić, che tuttavia non motiva le ragioni della sua ipotesi: 1975: 167)[1]. Pur non essendo laureato in legge, possedeva una certa familiarità con i testi legali[2] e fu impiegato nell'amministrazione del Granducato di Toscana (Girotto, 2014: 129). Maestro di scuola pubblica, insegnò grammatica e umanità a Padova, a Ragusa di Dalmazia (1569–1581) e a Firenze, dove si trovava nel 1583 (Palamarocchi, 1936: 429). Pare che all'inizio del Seicento, nel 1602 (Palamarocchi, 1936: 429), si sia trasferito a Roma. Ma, come vedremo, vi sono ragioni per pensare che il trasferimento sia avvenuto qualche anno prima.

[1] Il *terminus non ante quem* della morte, individuato da Piero Fiorelli, si ricava da un dato presente nel proverbio *Dio mi guardi da cane incatenato, e da huomo diliberato*, dove, nel breve commento, Serdonati parla della "morte d'Arrigo quarto di Borbone, re di Francia, ucciso da un vile zaccardello". Enrico IV, com'è noto, morì il 14 maggio 1610, assassinato da François Ravaillac (Fiorelli, 1999: 230).
[2] "A giudicare dalle citazioni che ne fa" (Fiorelli, 1999: 229).

Paolo Francesco RONDINELLI, "La presenza della lingua spagnola nell'opera di Francesco Serdonati", *Artifara* 18 (2018) Contributi, pp. 37-45.
Ricevuto el 29/01/2018 · Aceptado el 03/03/2018

Scrisse opere dal contenuto molto vario: dal *De' fatti d'arme dei Romani* (Serdonati, 1572) alla *Vita di Innocenzo VIII* (Serdonati, 1829) al trattato *Costume de' Turchi e modo di guerreggiarli* (Serdonati, 1853)[3]. Ha pubblicato inoltre diverse traduzioni prevalentemente dal latino di autori classici (Seneca, di cui tradusse il *De ira*: Serdonati, 1569), trecenteschi (Boccaccio)[4] e contemporanei, come Giovan Pietro Maffei (Serdonati, 1589), Galeotto Marzio (Serdonati, 1595), Uberto Foglietta (Serdonati, 1597), Cesare Baronio (Serdonati, 1606) e Pietro Angeli detto il Bargeo (Serdonati, 1611). Si tratta di lavori che godettero di una certa fama e che furono apprezzati e inseriti "nel canone dei testi citati nei maggiori dizionari storici" della lingua italiana (Fiorelli, 1999: 225)[5].

Meno nota e pressoché ignorata dalla critica è la traduzione di un opuscolo spagnolo redatto dal teologo carmelitano scalzo, P. Jerónimo Gracián Dantisco (Valladolid, 1545 – Bruxelles, 1614)[6], amico, discepolo, a sua volta guida spirituale e "collaboratore incondizionato" (Moriones, 2008: 451) di santa Teresa d'Ávila (Beltrán, 2014: 2). Si tratta del *Suffragio delle anime del Purgatorio*, edito per la prima volta a Roma da Carlo Vullietti[7] (Serdonati, 1603) e successivamente ristampato a Milano nel 1608 per i tipi di Giovan Battista Alzato (o Alciati)[8]; a Brescia, sempre nel 1608, per Francesco Tebaldini; a Venezia, nel 1612 presso Antonio Turini e nel 1625 per i tipi di Lucio Spineda; a Vicenza, nel 1617, appresso Francesco Grossi; e ancora nel 1625, a Torino, dai fratelli Cavalleris.

Non sappiamo con precisione quali circostanze abbiano favorito questo lavoro di traduzione né come Serdonati sia entrato in contatto con un testo la cui fortuna, almeno in Italia, appare strettamente legata proprio alla versione in lingua toscana. L'originale, infatti, non fu dato alle stampe prima della morte dell'autore[9], ovvero prima del 1614, quando fu trovato manoscritto, nella cella del frate, insieme ad altri codici che attendevano di essere corretti prima di essere pubblicati[10].

---

[3] Quelle qui elencate sono solo un campione esemplare delle opere serdonatiane. Per un quadro bio-bibliografico più completo rimandiamo al saggio di Fiorelli e al recente contributo di Elisabetta Benucci (Benucci, 2017) sulla *Giunta* al *Libro delle donne illustri di M. Giovanni Boccaccio* volgarizzato da Giuseppe Betussi (Serdonati, 1596).

[4] Serdonati si occupò anche degli uomini illustri di Boccaccio volgarizzati da Betussi, di cui curò un'edizione dotata anch'essa di una nuova giunta (Serdonati, 1598).

[5] Per il dettaglio delle singole attestazioni si vedano le note del saggio di Fiorelli (Fiorelli, 1999: 224-225).

[6] Autore di molti scritti ascetici e mistici, di carattere dottrinale, ma anche autobiografico, fu un grande predicatore, attivo nella propaganda a favore dell'opera missionaria dei carmelitani. Contribuì alla riforma carmelitana e fu il primo superiore della provincia riformata dal 1581 al 1585 (per maggiori informazioni sulla vita e sull'opera di Jerónimo Gracián Dantisco si rinvia a Garrido 1994 e 1995; Moriones, 2008; Beltrán, 2014). Noto anche come Girolamo della Madre di Dio, non va confuso con Girolamo (o Gerolamo) Graziani della Pergola, poeta epico urbinate (ma modenese d'adozione) vissuto tra il 1604 e il 1675 (Barbieri, 1970: 67; Fiorelli, 1999: 225; Tarzia, 2002), di cui si segnala la recente edizione de *Il conquisto di Granata* (Artico, 2017).

[7] Libraio e stampatore probabilmente abruzzese (Franchi, 1994: 779-780. Il *Suffragio* non fu l'unica opera di Serdonati stampata da Vullietti. Si veda anche il saggio *De' vantaggi da pigliarsi da capitani in guerra contra nimici superiori di cavalleria* (Serdonati, 1608).

[8] È quest'ultima l'edizione che si trova nelle tavole dei citati del Tommaseo, del Gherardini e del Battaglia (Fiorelli, 1999: 225) e di altri dizionari (Scarabelli, 1878: LI).

[9] A riprova del fatto che la produzione letteraria di Gracián Dantisco fu "molto più abbondante di quella pubblicata" (Beltrán, 2014: 12), come si ricava anche dalle informazioni presenti nella *Biblioteca hispana nova* (Antonio, 1783-1788), riportate da P. Arturo Beltrán.

[10] La menzione tra i codici appartenuti alla biblioteca di uno dei fratelli di Jerónimo, Tomás Gracián Dantisco (Poquet, 1770: 212), permette di ipotizzare che il manoscritto del *Sufragio* fosse tra quelli passati al Convento di Consuegra, dov'era conventuale una sorella di Jerónimo, Maria de San José Gracián Dantisco; la quale consegnò i codici nelle mani di Tomás, che a sua volta li diede alla Condesa de Castellar, Beatriz Ramírez de Mendoza (1554-1626). Alla fine del XVII secolo tutti questi manoscritti furono inviati al convento carmelitano della Traspontina, a Roma, e da quel momento se ne sono perse le tracce. Non sappiamo se e quanti siano sopravvissuti alla soppressione degli ordini religiosi, in Italia e in Europa, del XIX secolo. Sappiamo che una parte di essi fu pubblicata postuma, a Madrid, nel 1616 (Mármol, 1616; Beltrán, 2014: 12-13); e che, oggi, alcune opere di Gracián Dantisco, tra cui tuttavia non figura il *Sufragio*, si trovano nei tre tomi delle *Obras* di P. Silverio di santa Teresa (Silverio, 1932-

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2574
Artifara, ISSN: 1594-378X

La revisione non ebbe mai luogo a causa della mancanza di tranquillità che agitò la vita di Gracián Dantisco almeno dal 1585, da quando cioè uno dei suoi consiglieri negli anni del provincialato (1581–1585), P. Nicolò Doria[11], gli mosse la pubblica accusa di aver licenziato senza autorizzazione un libro in difesa dell'ideale missionario: *Estímulo de la propagación de la fe*, uscito a Lisbona nel 1586 (Beltrán, 2014: 8; Piras, 1998: 218). Gracián Dantisco si difese sostenendo di non aver violato nessuna delle regole dello statuto, ma da quel momento iniziò per lui un periodo burrascoso, fatto di accuse infamanti, calunnie, dispetti e processi da parte dell'ala rigorista, culminanti con la sentenza di espulsione dall'Ordine, emessa in data 17 febbraio 1592. Negli anni successivi Gracián Dantisco si dedicò alla perorazione della propria causa e, non ricevendo ascolto a Madrid, si recò a Roma. Ma venne anticipato dai suoi nemici che ottennero la conferma del decreto d'espulsione da parte di papa Clemente VIII. Trascorsi sette mesi che non diedero i frutti sperati, si diresse a Napoli senza però essere ricevuto dal Vicerè, che non era in buoni rapporti con Filippo II; e poi in Sicilia dove lavorò presso un ospedale (Moriones, 2008: 451).

Le sue traversie però non finirono qui. Quando, sul finire del 1593, decise di imbarcarsi per fare ritorno a Roma, il povero frate venne rapito all'altezza di Gaeta da una flotta turca che lo portò in Tunisia, dove per un anno e mezzo fu al servizio di un pascià, in attesa di un riscatto che arrivò l'11 aprile del 1595. Lì si prese cura della vita spirituale e materiale dei *captivi*, compagni di sventura, non senza il beneplacito dei carcerieri[12]. Quando poté tornare a Roma, riprese a difendersi fino a vedere finalmente riconosciuta la propria innocenza dalla Congregazione dei Regolari. Il 6 marzo 1596 Clemente VIII firmò un Breve nel quale concedeva a Gracián Dantisco di rientrare nell'Ordine, annullando di fatto l'espulsione. Il reintegro però non fu facile e alcuni frati si opposero alla sua presenza; sicché, dietro consiglio di Clemente VIII, accettò di vestire l'abito Calzato, che portò per il resto dei suoi giorni, ed entrò a far parte della Comunità dei Calzati di San Martino ai Monti, dove rimase fino al 1600 e dove "si sentì come a casa sua" (Moriones, 2008: 452).

Proprio a partire dalla tormentata vita del carmelitano è dunque possibile formulare un'ipotesi circa le modalità di ricezione del *Sufragio* da parte di Serdonati, il quale si sarebbe trasferito a Roma prima di quanto si creda: non cioè, nel 1602, ma qualche anno prima, almeno nel 1600, anno della partenza di Gracián Dantisco da Roma; oppure nel 1598–1599 giacché è lecito ipotizzare un periodo più lungo di un anno in cui i due si sarebbero conosciuti e avrebbero stretto amicizia.

Ci troviamo chiaramente nel campo delle ipotesi. Non si può escludere che la consegna del manoscritto sia avvenuta per interposta persona, due o più anni dopo il 1600, magari attraverso qualche uomo di fiducia di San Martino ai Monti. Ma ciò sembra meno probabile per la delicata posizione del frate, ossia per il grado di incertezza in cui egli era costretto a vivere da tempo, sempre in bilico tra condanna e assoluzione, da poco scagionato, a fatica riabilitato e mai veramente accettato. Per un uomo costantemente guardato con sospetto[13]

1933) corrispondenti ai volumi XV-XVII della *Biblioteca Mistica Carmelitana*.

[11] Discendente della nobile famiglia ligure, nacque a Genova il 18 maggio 1539. Intorno ai trent'anni esercitò l'attività di banchiere in Spagna dove salvò dalle grinfie dei creditori l'arcivescovo di Siviglia, don Cristoforo Royas y Sandoval. Nel 1576, in seguito a un naufragio in cui rischiò la vita, decise di farsi prete e l'anno successivo, persuaso da un altro italiano, Ambrogio Mariano Azaro, entrò come novizio tra i frati teresiani di Siviglia. Dopo una rapida carriera, nel 1579, fu eletto priore a Pastrana, il principale centro di formazione dei contemplativi. E nel 1585, dopo essere stato consigliere di Gracián Dantisco, una volta morta santa Teresa, divenne provinciale ereditando la carica di P. Jerónimo. Morì improvvisamente ad Alcalà il 19 maggio 1594. Si veda, per queste e altre informazioni sulla vita di P. Nicolò Doria, il libro di Ildefonso Moriones (Moriones, 1994), pubblicato in occasione del quarto centenario della morte. Dal 2017 è disponibile una seconda edizione (Pamplona) in formato digitale.

[12] Molte di queste testimonianze si possono leggere nell'autobiografica *Peregrinación de Atanasio*, di cui si segnala l'edizione nel terzo tomo delle *Obras* (Silverio, 1932-1933).

[13] E lo sarebbe stato a lungo, fino al 1999, anno a cui risale la dichiarazione ufficiale di riabilitazione pubblicata in

chiedere la traduzione di un'opera non doveva essere affare di poco conto. Implicava una fiducia estrema nel traduttore, il quale a sua volta sapeva di maneggiare materiale infiammabile. Non a caso il testo di Serdonati, in realtà giudicato "molto pio"[14], fu sottoposto all'attenzione di due autorevoli dottori teologi, P. Giovanni Antonio Bovio e P. Basilio Anguissola i quali, dopo averlo letto attentamente, apposero la loro approvazione in calce all'edizione stampata da Vullietti[15].

È dunque lecito pensare che Serdonati e Gracián Dantisco si siano conosciuti personalmente durante il secondo soggiorno di quest'ultimo a Roma. La consegna del *Sufragio* potrebbe essere avvenuta direttamente, di mano in mano, tra due intellettuali che dovevano stimarsi, al punto che l'uno, inviso in patria e a stento accettato in Italia, avrebbe chiesto all'altro di dar voce al suo scritto con una traduzione che non a caso vide la luce molto presto e molto prima del testo originale, di cui, almeno ad oggi, non sono note edizioni a stampa.

La *princeps* romana della traduzione serdonatiana è quindi un dato rilevante che merita la massima attenzione poiché, in primo luogo, ci dice che Serdonati dovette conoscere lo spagnolo. Se poi ammettiamo, come sembra, che egli gravitasse attorno ad ambienti religiosi[16], non è da scartare l'ipotesi secondo cui abbia appreso lo spagnolo proprio a Roma, in anni in cui la lingua dei dominatori era tra le più diffuse tra gli ecclesiastici.

Il verosimile incontro con Gracián Dantisco permetterebbe di guardare al profilo di Serdonati con occhi diversi, pronti a riconoscergli lo spessore di un intellettuale europeo; o almeno di confermare quanto già emerge in filigrana dalla biografia dello scrittore fiorentino che, come si è già detto, visse diversi anni fuori dall'Italia, a Ragusa di Dalmazia (Dubrovnik), dove conobbe l'arcivescovo Giovanni Crisostomo Calvino, morto nel 1575, e il suo successore[17], Vincenzo Portici, per i quali compose due orazioni rispettivamente *in funere* e *in adventu* (Serdonati, 1578).

Il rapporto con P. Jerónimo tuttavia è degno di particolare riguardo. Stiamo infatti parlando di una delle personalità più influenti della storia della spiritualità mondiale, molto preparato nelle *sacrae* e nelle *humanae litterae*, che visse a strettissimo contatto con significativi esponenti dell'umanesimo europeo. Figlio di Diego Gracián de Alderete (Valladolid, 1510-1600)[18] e nipote del diplomatico[19], scrittore e umanista polacco di scuola erasmiana, Juan

---

Communicationes O.C.D., LXXXVII (2000), pp. 32-35 (Moriones, 2008: 453).

[14] Di seguito il testo della lettera: "Io Frà Gio. Antonio Bouio Carmelitano Dottor Teologo e Reggente di Traspontina in Roma, di commissione del Reverendissimo Padre Maestro del Sacro Apostolico Palazzo, ho letto e considerato diligentemente il presente Libro, intitolato Suffragio delle anime del Purgatorio, composto dal Reverendo Padre Maestro Girolamo Gratiano dell'istesso Ordine, e non vi hò trovato cosa contro alla Santa Fede, ò buoni costumi, anzi mi è parso un trattato molto pio, et che contiene utilissimi avisi et esortationi à questa santa opera di carità di pregare Iddio, e dare altri soccorsi Spirituali alle anime de' morti. Et, in fede di ciò, ho scritta et sottoscritta la presente di mia mano, alli 14. Febraro 1603. Io Frà Gio. Antonio Bouio affermo come sopra di mano propria". La trascrizione è stata compiuta tenendo conto dell'adeguamento alla punteggiatura e ai caratteri ortografici odierni.

[15] P. Giovanni Antonio Bovio (De Caro, 1972), tra le varie sue cariche, ricoprì quella di rettore del convento di Traspontina, mentre P. Basilio Anguissola (Rurale, 2006: 505), padre procuratore dei carmelitani.

[16] Forse non è un caso che l'autografo della monumentale raccolta di proverbi e modi di dire serdonatiana, rinvenuto da Giampaolo Pecori, si trovi proprio nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Fondo Cappon. 27-28). Prima di passare al marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), fece parte della collezione del cardinal Francesco Barberini (Negri, 1722: 221; Fontanini-Zeno, 1803: 79; Salvo Cozzo, 1897: 22-23; Fiorelli, 1999: 227; Rondinelli, 2017: 186). Delle ricerche di Pecori si dà conto nel bottettino ufficiale dell'Accademia della Crusca pubblicato negli *Studi di filologia italiana*, XL (1982), pp. 332-333.

[17] Padre gesuita, già nunzio in Polonia (Bartoli, 1847: 300).

[18] Allievo di Juan Luis Vives a Lovanio, poliglotta e conoscitore della cultura classica, lavorò alla corte del Re dove crebbe e fu educato. Traduttore di Plutarco, Senofonte e Tucidide, ebbe molti figli tra cui P. Jerónimo e Lucas Gracián Dantisco, a sua volta segretario di Carlo V, scrittore di aforismi (Speroni, 1968) e traduttore di Giovanni della Casa (il *Galateo español*, uscito a Madrid nel 1582, per cui si veda Morreale, 1968).

[19] Jan Dantyszek, ispanizzato come Juan Dantisco, latinizzato come Johannes Dantiscus e conosciuto in tedesco come Johannes von Höfen o Johannes Flachsbinder, fu ambasciatore di Sigismondo I presso Carlo V e amico dei

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2574
Artifara, ISSN: 1594-378X

Dantisco (Danzig, 1485 – Heilsberg, 1548), Jerónimo si formò nella prestigiosa Università di Alcalà dove, giovanissimo, ottenne brillanti risultati[20]. Ma il carattere internazionale del suo profilo non è determinato solo dalle origini familiari, bensì anche e soprattutto dalla vocazione missionaria che lo accompagnò tutta la vita e che lo portò a divulgare il carisma teresiano in Congo e in Messico negli anni del suo provincialato (1584–1585); e più tardi, come abbiamo visto, anche in Tunisia.

Benché dunque sia opportuno ribadire che tali affermazioni attendono di essere verificate attraverso una serie di riscontri che affidiamo a studi futuri, sembrano fin da ora riconoscibili, lungo la sagoma ancora abbastanza misteriosa di Serdonati, i lineamenti di un intellettuale eclettico che – scrittore, docente e oratore[21] – coltivò numerosi interessi e potrebbe a buon diritto inserirsi nel filone post–erasmiano dell'umanesimo europeo.

Diventano ancora più interessanti, alla luce di queste considerazioni, le tracce di lingua spagnola presenti nella raccolta di proverbi e modi di dire che Serdonati allestì in tarda età, non prima del 1610 (Fiorelli, 1999: 230)[22]. Si tratta di frasi proverbiali che non solo confermano una certa conoscenza dello spagnolo, ma rivelano anche una non trascurabile erudizione nonché una forte *curiositas* nei confronti della cultura, della storia, della geografia e della toponomastica spagnole. A volte il proverbio o modo di dire scritto in spagnolo viene accostato, nel commento, a quello scritto in italiano, di cui – scrive lo stesso Serdonati – è la fonte ("tolto dallo spagnolo..."; "preso dalla lingua spagnuola..." e così via); altre volte è in posizione di *incipit* e precede il commento in italiano; altre è assente e, benché la motivazione sia chiara e fornita nei dettagli con riferimenti a luoghi specifici e a città della Spagna, l'unica lingua resta l'italiano; altre ancora, infine, il riferimento è vago e ha il sapore del proverbio–blasone.

Non si vuole, con questo, affermare che la fonte dei proverbi serdonatiani fosse Jerónimo Gracián Dantisco, ma solo mettere insieme i tasselli di un mosaico che via via prende forma: quello di una vita e di un'opera il cui legame con la lingua e con la cultura spagnola appare sempre più evidente, dato sia dalla possibile amicizia con Gracián Dantisco sia dalla serie di esempi tratti dalla raccolta paremiografica che ora ci accingiamo a pubblicare sulla base della trascrizione eseguita da Giampaolo Pecori e da Giorgio Grillo[23]:

> *Ciascuno è figliuolo delle sue opere*. Proverbio venuto da' castigliani, e dinota che gli huomini hanno due sorti di nascimento: l'una naturale, nella quale tutti sono eguali,

fratelli Juan e Alfonso de Valdés (Valverde Villena, 2008).

[20] A soli 19 anni si laureò Maestro nelle Arti e successivamente conseguì un dottorato in teologia. Nel 1572, a Pastrana, ricevette l'abito carmelitano ed entrò nell'opera di santa Teresa (Moriones, 2008).

[21] Serdonati pronunciò diverse orazioni, in volgare, a Firenze (in morte di Giuliano Ricasoli e di Francesco Orsini: Serdonati, 1590 e 1593) e, come abbiamo detto, in latino, a Ragusa di Dalmazia (Fiorelli, 1999: 224; Benucci, 2017).

[22] Il medesimo *terminus non ante quem* della morte. La raccolta è stata recentemente digitalizzata da Daniela D'Eugenio (lettere *A-E*) e da chi scrive (*F-Z*). Il materiale è stato messo a disposizione per l'immissione dei dati nel *database* dell'Accademia della Crusca, *Proverbi italiani*, nell'ambito di un progetto coordinato da Marco Biffi. Si tratta di una piattaforma che raccoglie un vasto *corpus* di testi paremiografici compresi tra il XVI e il XIX secolo, che vanno dalla raccolta di proverbi di Lionardo Salviati a quella di Giuseppe Giusti (Benucci, 2011; Biffi, 2013; D'Eugenio, 2014). Da circa sei mesi è in corso di preparazione la prima edizione a stampa integrale della raccolta serdonatiana, di cui mi sto occupando sotto la guida del prof. Fiorelli grazie a un progetto di ricerca cofinanziato dall'Accademia della Crusca e dall'Università degli Studi Roma Tre. Come nel caso della digitalizzazione, anche per l'edizione a stampa si terrà conto della trascrizione eseguita da Giampaolo Pecori e da Giorgio Grillo e rivista da Piero Fiorelli (lettere *A-E*, 1993-1996; e *F-L*; *N-T*, 1993-2002) e da Neri Binazzi (lettere *A*; *C-E*, 1996-2002), inizialmente pensata per la stampa e oggi conservata presso l'Archivio storico dell'Accademia della Crusca (Fiorelli, 1999; Rondinelli, 2017).

[23] Essendo l'autografo acefalo e, per la precisione, mancante delle lettere che vanno dalla *A* alla *En*, la prima parte della raccolta è stata trascritta sulla base della "copia laurenziana", conservata nel ms. Mediceo Palatino 62 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e voluta dal cardinale e accademico Leopoldo de' Medici (Fiorelli, 1999: 222).

e l'altra d'opera, perché chi fa qualche impresa nobile pare che in un certo modo nasca di nuovo, perché per la riputazione e gloria che n'acquista sale a più alto grado d'onore.

Come le mule di Sigovia. Sigovia è luogo di Spagna onde vengono mule di molto pregio e di molto rispetto, e perciò sono di grande spesa; onde si dice il motto di quei che portano assai spesa e piccola utilità.

Dio mi guardi da huomini sani che parlino da doglienti. Cioè da huomini che hanno voce femminile. E questo proverbio viene di Spagna, ove si dice che questi che fanno voce dolente e femminile bene spesso pizzicano d'ippocrito.

Far della trippa cuore. Proverbio spagnolo, e si dice di coloro che, havendo una bella vita e forti membra e gran forze di corpo, voglian mostrare d'haver gran coraggio, ben che sieno d'animo timidi e codardi.

Il filo si rompe dal lato più debole, o vero *Il fil si rompe dov'è più debole*. Proverbio castigliano esposto così da ms. Francesco Guicciardini: "Sempre che pensi venire in concorrenza o comparazione di chi è più potente o più rispettato, succumbe per lo più il più debole, non ostante che la ragione, o l'onestà, o la gratitudine volesse il contrario, perché comunemente s'ha più rispetto all'interesse che al debito"[24].

La piuma è bugiarda, la ruga è vertadiera. È preso dalla lingua spagnuola, e significa che la barba e ' capelli son fallaci nel giudicare gli anni, ma le grinze del volto son più sicure e più certe, e dicon più il vero.

Mercatante mal arrivato va cercando scritte vecchie. Tolto dallo spagnuolo, che dice *Mercadieros mal arrivados cartas vieyas va ziercando*.

Parablas (sic) *e plumas el viento se le porta*. Detto spagnuolo; e dicesi di cose vane.

Parole di complimento non obbligano. Motto spagnuolo.

Piova o non piova, pane fa Oriola. È Oriola città di Spagna, la cui campagna è rigata in gran parte dal fiume Guadalamare (*sic*); però non teme di carestia, perché, o sia secco o sia piova, il suo terreno frutta in abondanza. Vedi Lorenzo Anania, 18[25].

Bibliografia

ANANIA, Giovanni Lorenzo d' (1573) *La vniuersal fabrica del mondo dell'eccell. m. Lorenzo Anania della città di Taverna*, Napoli, appresso Gioseppe Cacchij dell'Aquila.

ANTONIO, Nicolás (1783–1788) *Biblioteca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere notitia*, Madrid, Joachim de Ibarra.

ARTICO, Tancredi (ed.) (2017) Girolamo Graziani, *Il conquisto di Granata*, Modena, Mucchi.

BARBIERI, Alberto (1970) *Modenesi da Ricordare. Letterati*, Modena, Mucchi.

[24] La fonte è data da: *Avvertimenti politici*, XCVII. Vi si legge il proverbio *Il filo si rompe dal lato più debole*, definito "castigliano" dallo stesso Guicciardini. Manca quindi la variante *Il fil si rompe dov'è più debole*, aggiunta da Serdonati; e si segnala la lezione "succumbe per lo più il più debole" al posto di "più succumbe il più debole", presente nel testo della fonte (Guicciardini, 1837: 188).

[25] Giovanni Lorenzo d'Anania, cosmografo e teologo italiano, è noto soprattutto per la *Cosmografia del mondo*, edita per la prima volta nel 1573, poi ampliata nel 1575 e nel 1582, e attestata nella biblioteca del teologo Giovanni Maria Giarolli (Dallasta, 2010: 251). Il luogo in questione si legge nel *Primo Trattato. Dell'Europa* (Anania, 1573: 13).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2574
Artifara, ISSN: 1594-378X

BARTOLI, Daniello, P. (1847) *Degli uomini e de' fatti della Compagnia di Gesù. Memorie istoriche*, IV, Torino, Marietti.

BELTRÁN, Arturo, P. (2014) *Girolamo Gracián de la Madre de Dios*, pubblicazione *online*, sul *blog* "Scalzi sui passi di Teresa", 21 settembre 2014, *Jerónimo Gracián, amare Dio e servirlo*, in occasione dei quattrocento anni della morte, https://drive.google.com/file/d/0B6kmxGUzuTiEaXVwRFo4YVNWemM/edit (16/01/2018).

BENUCCI, Elisabetta (2011) Giuseppe Giusti, *Proverbi*, Firenze, Accademia della Crusca – Le Lettere.

—— (2017) "Francesco Serdonati e la *Giunta* al *Libro delle donne illustri di Boccaccio*", *Seicento e Settecento*, XII, pp. 75–92.

BIFFI, Marco (2013) "La raccolta di proverbi del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*", in Lorenzo Tomasin (ed.), *Il* Vocabolario degli Accademici della Crusca *(1612) e la storia della lessicografia italiana*, Atti del X Convegno ASLI, Padova, 29–30 novembre 2012 e Venezia, 1 dicembre 2012, Firenze, Cesati, pp. 307–322.

DALLASTA, Federica (2010) *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana*, prefazione di Giorgio Montecchi, Milano, Franco Angeli.

DE CARO, Gaspare (1972) *Bovio, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 556–559.

D'EUGENIO, Daniela (2014) "Lionardo Salviati and the collection of *Proverbi toscani*: Philological Issues with Codex Cl. I 394", in *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies*, XLVIII, pp. 495–521.

FIORELLI, Piero (1999) "La raccolta di proverbi di Francesco Serdonati" in Salvatore C. Trovato (ed.), *Proverbi, locuzioni, modi di dire nel dominio linguistico italiano*, Atti del I Convegno di studi dell'Atlante Paremiologico Italiano (API), Modica, 26–28 ottobre 1995, Roma, Il Calamo, pp. 219–230.

FONTANINi, Giusto e Apostolo ZENO (1803) *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Parma, Gozzi, seconda ed.

FRANCHI, Saverio (1994) *Le impressioni sceniche. Dizionario bio–bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

GARRIDO, Pablo M.ª (1994) "Noticias bio–bibliograficas sobre el P. Jerónimo Gracián", *Carmelus*, XLI, pp. 88–125.

—— (1995) "Nuevos datos bio–bibliograficos sobre el P. Jerónimo Gracián", *Carmelus*, XLII, pp. 237–266.

GIROTTO, Carlo A. (2014) "Schede sull'uso dei proverbi nelle opere di Anton Francesco Doni" in Giuseppe Crimi e Franco Pignatti (eds.), *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*, Atti delle Giornate di studio, Università degli studi Roma Tre – Fondazione Marco Besso, 5–6 dicembre 2012, Manziana, Vecchiarelli, pp. 113–138.

GUICCIARDINI, Francesco (1837) *Avvertimenti politici*, in *Opere minori di F. Guicciardini*: fa parte di *Nuova biblioteca di eccellenti poeti e prosatori italiani e di opere intorno all'arte dello scrivere*, III, con una introduzione di Basilio Puoti, Napoli, Raffaele De Stefano e soci, pp. 163–202.

MÁRMOL, Andrés de (ed.) (1616) *Obras del P. Maestro F. Gerónymo Gracián de la Madre de Dios O. Carm.*, Madrid, La Va de A. Martín.

MORIONES, Ildefonso (1994) *El P. Doria (1539–1594) y el carisma teresiano*, Roma, Scuola tipografica S. Pio X.

—— (2008) *Gracián, Girolamo della Madre di Dio*, in Emanuele Boaga (O. Carm.) e Luigi Borriello (O.C.D.) (eds.), *Dizionario carmelitano*, Roma, Città Nuova.

MORREALE, Margherita (ed.) (1968 [1582]) Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

NEGRI, Giulio (1722) *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, Pomatelli.

PALAMAROCCHI, Roberto (1936) *Serdonati, Francesco*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, XXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, rist. Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950, p. 429.

PIRAS, Giuseppe (1998) *Martín de Funes S. I. (1560–1611) e gli inizi delle riduzioni dei gesuiti nel Paraguay*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

POQUET, Jean Noël (ed.) (1770) *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix–sept provinces des Pays–Bas, de la principauté de Liège et de quelques contrées voisines*, III, Lovanio, Imprimerie Academique, pp. 208–212.

RONDINELLI, Paolo (2017) "Per l'edizione elettronica dei *Proverbi* di Francesco Serdonati", in Cosimo De Giovanni (ed.), *Fraseologia e paremiologia. Passato, presente e futuro*, Milano, F. Angeli, pp. 185–194.

RURALE, Flavio (2007) "Male religious orders in Sixteenth Century Italy", in Thomas Dandelet e John Marino (eds.), *Spain in Italy: Politics, Society and Religion 1500–1700*, Leiden–Boston, Brill, pp. 481–515.

SALVO COZZO, Giuseppe (1897) *I codici capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma, Tip. Vaticana.

SCARABELLI, Luciano (1878), *Vocabolario universale della lingua italiana già edito dal Tramater e dal Negretti: ora ampliato di oltre 100.000 fra voci e modi del dire, in ogni parte racconcio e corretto da Luciano Scarabelli*, terza edizione, Milano, Civelli.

SERDONATI, Francesco (ed.) (1569) *Di Lucio Anneo Seneca Dell'ira libri tre. Tradotti in Lingua Thoscana*, Padova, Pasquati.

—— (1572) *De' fatti d'arme de' Romani, libri tre [...]. Con la Tavola de' Sommarij*, Venezia, Ziletti e compagni.

—— (1578) *Orationes duae habitae Rhacusii, altera in funere Chrysostomi Calvini Archiepiscopi Rhacusini, altera in adventu Vincentii Portici novi Archiepiscopi in aede Divae Marie*, Camerino, presso gli eredi di Antonio Gioioso e Girolamo Stringario.

—— (ed.) (1589) *Le Istorie delle Indie orientali del Rev. P. Giovan Pietro Maffei [...]. Tradotte di latino in lingua toscana da M. Francesco Serdonati Fiorentino*, Firenze, Giunti.

—— (1590) *Orazione funerale delle lodi del molto illust. sig. Giuliano de' Ricasoli*, Firenze, Giunti.

—— (1593) *Orazione funerale delle lodi dell'illustriss. signor Francesco Orsino*, Firenze, Giunti.

—— (ed.) (1595) *Galeotto Marzio da Narni. Della varia dottrina. Tradotto in volgare fiorentino per M. Francesco Serdonati con la giunta d'alcune brevi annotazioni. Con due Tavole una de' capi, e l'altra delle cose più notabili*, Firenze, Giunti.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2574
Artifara, ISSN: 1594-378X

SERDONATI, Francesco (1596) *Libro di M. Giovanni Boccaccio. Delle Donne Illustri. Tradotto di Latino in Volgare per M. Giuseppe Betussi, con una giunta fatta dal medesimo, D'altre Donne Famose. E un'altra nuova giunta fatta per M. Francesco Serdonati, d'altre Donne Illustri Antiche e Moderne. Con due Tavole una de' nomi, e l'altra delle cose più notabili*, Firenze, Giunti.

—— (ed.) (1597) *Dell'Istorie di Genova di Mons. Uberto Foglietta [...]. Tradotte per M. Francesco Serdonati*, Genova, Bartoli.

—— (1598) *I casi degl'Huomini Illustri. Di messer Giovanni Boccaccio Ne' quali si trattano molti accidenti di diversi principi [...] Tradotti di lingua latina in volgare per M. Giuseppe Betussi. Con una nuova giunta fatta per Messer Francesco Serdonati. Con due tavole l'una de' capitoli, e l'altra copiosissima delle cose notabili*, Firenze, Giunti.

—— (ed.) (1603) *Il Suffragio dell'Anime del Purgatorio composto in Lingua Spagnuola dal R. Padre Frà Girolamo Graziani, dell'ordine della Madonna del Carmine. Tradotto in Lingua Toscana da Francesco Serdonati, Fiorentino*, Roma, Vullietti.

—— (ed.) (1606) *Esortazione dell'Illustrissimo [...] Card. Baronio [...] alla Repubblica di Venezia, Tradotta dalla Latina nella Volgar Lingua da Francesco Serdonati Fiorentino*, Roma, Zannetti.

—— (1608) *De' vantaggi da pigliarsi da capitani in guerra contra nimici superiori di cavalleria. Di Francesco Serdonati Fiorentino [...] Con la Tavola delle cose notabili*, Roma, Vullietti.

—— (ed.) (1611) *Le vite de' dodici Cesari di Gaio Svetonio Tranquillo. Tradotte in volgar fiorentino da f. Paolo del Rosso [...]. Aggiuntovi l'ordine di leggere gli scrittori dell'istoria romana del sig. Pietro Angeli da Barga, e tradotta da M. Francesco Serdonati*, Firenze, Giunti.

—— (1829) *Vita e fatti d'Innocenzo VIII. Papa CCXVI. Scritta per M. Francesco Serdonati fiorentino coll'aggiunta dell'Ordine di leggere gli Scrittori della Storia Romana composto in latino per M. Pietro Angeli da Barga e fatto volgare dallo stesso Serdonati*, Milano, Ferrario.

—— (1853) *Costumi de' turchi e modo di guerreggiarli. Ragionamento inedito di mess. Francesco Serdonati tratto dall'autografo esistente nella Magliabechiana* [Francesco Zambrini, ed.], Faenza, Baltrandi (corrisponde per circa metà a Serdonati, 1608).

SILVERIO DE SANTA TERESA, P. (1932–1933) *Obras del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, Burgos, Tip. de El Monte Carmelo.

SPERONI, Charles (1968) *The aphorisms of Orazio Rinaldi, Robert Greene and Lucas Gracián Dantisco*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press.

TARZIA, Fabio (2002) *Graziani, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 816–819.

VALVERDE VILLENA, Diego (2008), *Juan Dantisco, un polaco en la corte de César Carlos*: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_08/13052008_01.htm (22/01/2018).

ZORIĆ, Mate (1975) "Boccaccio in Croazia", *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, XL, pp. 157–220.

La ejemplaridad de las fuentes italianas en Matías de los Reyes

LEONARDO COPPOLA
Università degli Studi Gabriele D'Annunzio · Chieti - Pescara

Resumen
Un rasgo recurrente en la novela de los siglos XVI y XVII es la fusión de distintas fuentes, favorecida por la permeabilidad del género narrativo. De entre todas ellas, conviene destacar el uso de los *novellieri*, motivo por el que no extraña la presencia de textos italianos en las obras de Matías de los Reyes. Esta situación es la que se da en las *novelle* aisladas del *Curial del Parnaso* y las que se integran dentro de la narración más larga de *El Menandro*. Este artículo aborda, por un lado, las fuentes empleadas por Matías de los Reyes y, por el otro, el estudio de su conjunto unificador ejemplar, identificable con la sociedad y la cultura castellana.
Palabras clave: *novellieri*, Matías de los Reyes, *Curial del Parnaso*, *El Menandro*, ejemplaridad

Abstract
A recurrent feature in the novel of the sixteenth and seventeenth centuries is the fusion of different sources, favoured by the permeability of the narrative genre. Among all of them, it is worth highlighting the use of *novellieri*, which is why we have the presence of Italian texts in Matías de los Reyes' works. This situation is given in the isolated short novels of the *Curial del Parnaso* and in those that are integrated into the novel of *El Menandro*. This article addresses, on the one hand, the sources used by Matías de los Reyes and, on the other hand, the study of its exemplary unifying set, identifiable with society and Castilian culture.
Key words: *novellieri*, Matías de los Reyes, *Curial del Parnaso*, *El Menandro*, exemplarity

1. LA *IMITATIO* ITALIANA

Al menos desde la aparición de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, hasta los *Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, se volvió a manifestar otra vez el interés por Boccaccio como influencia imprescindible en las novelas cortas, en los romances y en las comedias[1]. En este año de 1624 aparece también el *Curial del Parnaso*, de Matías de los Reyes, su primera obra narrativa que subraya la utilización de la "dulçura de Bocacio" en "sus corteses acciones" (Reyes, 1624: 68). Estas se implantan en una serie de doce novelas ("avisos") que hacen de advertencias de ejemplaridad, la misma que brotará en su segunda obra en prosa: la novela larga *El Menandro*. En esta, cada una de las epístolas mensuales que el narrador envía al destinatario cuenta historias morales, políticas y *novelle*, que remiten a novelistas italianos en concreto (Bourland 1905: 74-84 y 152-59, Giannini, 1929, Johnson 1973: 103-46). Por supuesto, los avisos impares beben directamente de los *Ragguagli di Parnaso*, de Trajano Boccalini[2];

[1] Dentro de la inmensa bibliografía destacan, entre lo muchos, Bourland (1905: 68-69), D'Antuono (1983), Gómez (1998), Profeti (2003), Laspéras (1987), Bonilla (2001 y 2010), Colón Calderón (2001), Hernández Esteban (2001, 2004; Boccaccio, 2002), Conde (2005 y 2007), Ruffinatto (2008), Valero Moreno (2010), Alvar (2010), González Ramírez (2013), Gargano (2014), Rubio Árquez (2014) y Valvassori (2014).
[2] El texto italiano salió a la calle en su primera traducción castellana en 1634, *Discursos políticos y avisos del Parnaso (Primera centuria)*, por Fernando Pérez de Sousa, pseudónimo de Antonio Vázquez, con lo cual Reyes tuvo que

Recibido el 22/01/2018 · Aceptado el 03/04/2018

mientras que los pares, más novelescos, remiten a los de sobra conocidos *novellieri* (Boccaccio, Bandello y Cinzio) (cf. Giannini, 1929: 133-36 y Johnson, 1973: 103-45). En efecto, ya a partir de esta primera obra se deja bien claro la importancia que Matías de los Reyes otorga a lo italiano (cf. Copello, 2013: 287).

Vamos a ver, ahora, si de los preliminares pueden sacarse informaciones útiles sobre las fuentes italianas del *Curial del Parnaso*[3]. En la "aprobación", firmada por Lope de Vega el 30 de enero de 1624, el dramaturgo anota que los avisos en los que se dividía el texto –definidos con el membrete de "agradables exemplos"– se tomaron "a imitación de algunos hombres doctos que en la lengua toscana han escrito en este género, mezclando con las fábulas entretenidas la gravedad de las sentencias" (Reyes, 1624: ¶2v). A partir de las palabras del Fénix ya sobresale un elemento fundamental: la imitación de los italianos. Ahora bien, es sobre todo en la dedicatoria "al lector" donde se percibe que Matías de los Reyes ha bebido de fuentes foráneas, pues disfrazado de Curial el autor comenta: "si ya los viste, no sería en este traje; estímalos por la fuente de que se derivan, si algún tiempo bebiste sus cristales". Reyes se disculpa, además, del "mal sabor que has recibido pasando por los minerales de mi desabrido ingenio", y, aunque no se declara abiertamente –como deja claro Colón Calderón (2010: 135)–, insiste sobre todo en el cambio al italiano. Así las cosas, no solo se apunta la existencia de versiones anteriores ("si ya los vistes"), sino que recalca algunas diferencias ("no sería en este traje"). A pesar de las discrepancias declaradas, se manifiesta la intención de "comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua" –lo que indica su procedencia foránea– y el hecho de que estas nociones morales (procedentes de los *Ragguagli* de Boccalini) se veían "episodiados con las novelas que los enlazan". Se anticipa, así pues, la presencia de los verdaderos *novellieri*, que, situados en los avisos pares, se alternan con los impares "agudos conceptos" de Boccalini[4].

Con todo, al juntar las informaciones ofrecidas por los paratextos administrativos y literarios, averiguamos que los "agradables exemplos" proceden de la "imitación" de una versión en "lengua toscana". Al lado de esto, más allá de la reproducción del mundo italiano, el *Curial* también deja constancia dogmática, como el censor Lope de Vega reconoce en su permiso de impresión y Juan Pablo Mártir Rizo repite como conclusión de los preliminares. El Fénix no solo habla de la "imitación de acción maravillosa", sino también del "buen exemplo", porque "no hay discurso que no esté adornado de mucha doctrina moral y política". Se trata, pues, de los aspectos ideológicos –"sátira social, visión crítica del mundo, sentido de la estética"– procedentes del italiano Boccalini, que, con Tassoni, influenció el mundo novelesco (Amezúa, 1929: 68) [5].

Este mismo modelo didáctico y moral se traslada también a la novela larga del *Menandro*, que podríamos considerar como un pequeño texto teórico sobre el proceder literario de Matías de los Reyes[6], donde la pedagogía, como veremos, sobresale de las intervenciones del narrador/autor, sacando, de esta manera, la ejemplaridad que intercala en la narración de los

manejar el original salido del taller veneciano de Pietro Farri en 1612 (Boadas, 2017: 161).

[3] Infantes (2007: 6) subraya como en algunos de los textos proemiales literarios (Dedicatoria y la "presentación" del Curial) el título utilizado para remitir a la obra fuera el de "Avisos". En cambio, los paratextos legales le atribuyen la que conocemos con su denominación oficial: "Curial del Parnaso", lo que lleva el estudioso a suponer un cambio de última hora.

[4] Los *Ragguagli di Parnaso* (1612), de Trajano Boccalini, vuelven a ser tomados por Salas Barbadillo en su *La estafeta del Dios Momo* (1627) y en *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* (1635) (Place, 1926: 60). Para los estudios que relacionan Boccalini con España, remitimos a Williams (1946), Consiglio (1947), Beneyto (1949), Firpo (1965), Hendrix (1995), Bosold (1996), Blanco (1998), García Aguilar (2005), Conrieri (2007), Gagliardi (2010a, 2010b, 2012, 2013 y 2014), Arellano (2012), Boadas (2017).

[5] Ofrece unas interesantes opiniones sobre la ejemplaridad de estos preliminares también Rubio Árquez (2014: 141).

[6] Sobre el proceder narrativo de Reyes remitimos a Gómez Moral (en prensa).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

varios episodios de sus personajes[7]. Supuestamente esta buena capacidad de imitación y relación del mucho material manejado y, si queremos, copiado en la mayoría de los casos, llevaría a confirmar lo dicho más adelante por Mártir Rizo: la imitación es "cumplida de suficiente grandeza, virtuosa y de buen ejemplo", lo que, en fin, le hace considerar a Reyes como "un ingenio superior".

Tanto Nicolás Antonio (1783-1788: II, 114) como Marcelino Menéndez y Pelayo (1907: XVIII) reconocen respectivamente la emulación y la pobreza de originalidad, una idea también compartida por Cejador y Frauca (1915: 226), y por lo tanto la imitación-plagio de los *novellieri* (cf. Giannini, 1929: 137, Williams, 1946: 49 y Johnson 1973: 104). Según Giannini (1929: 137), en *El Curial del Parnaso* queda poco de su autor, por "saccheggiare liberamente ma anche malamente", lo que, según el estudioso, tal vez se hizo por "rendere omaggio all'ingegno e alla materia dell'arte italiana".

El autor madrileño se aparta, así pues, de la programática originalidad de desapego de la herencia de los *novellieri*, ya esperada por Eslava y alcanzada por las *Ejemplares* de Cervantes. Desde la sobremanera célebre declaración del alcalaíno, que sostenía ser el primero en haber "novelado en lengua castellana" (Cervantes, 2013: 19)[8], hasta el prólogo de los *Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, que presentaba sus doce novelas como "ni hurtadas a las Toscanas, ni ensartadas una tras otra como procesión de disciplinantes" (Molina, 1996: 108), todos querían suplantar las resonancias italianas. De la misma manera, al presentar sus ocho *novelas* de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624), Juan Pérez de Montalbán toma distancia del mundo italiano: "Sólo quiero que me agradezcas que no las has de haber visto en la lengua italiana, culpa de algunos que las escriben no sin agravio de la nuestra y de sus ingenios, pues para cosa de tan poca importancia piden a otras naciones pensamientos prestados" (Montalbán, 1992: 9). Con lo cual, como concluye el autor, "sírvete de darme toda la alabanza, porque, como te he dicho, no tiene parte en ellas ni Bocacio ni otro autor estrangero" (Montalbán, 1992: 10).

Pese a las declaraciones de los autores, la realidad era distinta. La novela cuarta de Juan Pérez de Montalbán arranca de la III, 4 de las *Centonovelle*, de Sansovino (Bourland, 1927: 59 n. 39). Pero no es la única. Entre las varias analogías registradas, se señala también la de *La desgraciada amistad,* cuya fuente bebe de la *novella* XXVII del *Novellino*, de Masuccio Salernitano, y, al mismo tiempo, de la V, 6 de los *Hecathommiti*, de Giraldi Cinzio (Montalbán, 1992: XLIII). Otros autores seguirán el modelo del autor madrileño. Solo para dar algún ejemplo ya apuntado por Bourland (1927: 59 n. 39), la séptima novela del *Teatro popular*, de Lugo y Dávila, se toma de la segunda de las diez *novelle* de los *Ragionamenti d'Amore*, de Firenzuola; *El pronóstico cumplido*, en *Noches de placer*, de Solórzano, procede de la VII, 4 de las *Centonovelle*, de Sansovino, cuya *novella* IX, 6 sirve, además, de fuente para *La cruel aragonesa* de las *Jornadas alegres*[9] del vallisoletano, la cual, al mismo tiempo, deriva también de la *novella* 42 de la primera parte de las *Novelle* de Bandello; la *novella* 44 de la segunda parte, en cambio, es la fuente de *La libertad merecida* de *Jornadas alegres*, la misma historia que había inspirado la "Patraña Séptima" del *Patrañuelo* de Timoneda (Arróniz, 1969: 69).

Sea como fuere, aunque Solórzano declarara en sus *Tardes entretenidas* (1625) "que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento; que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, para hablar con más propiedad" (Castillo Solórzano, 1992: 8), rescatando lo ya afirmado por Cervantes y los demás autores antes citados, paralelamente en la introducción de su colección,

[7] Sobre el estudio paratextual del *Menandro*, se remite a Coppola (en prensa).
[8] Sobre el análisis que de esta declaración prologal del alcalaíno, remitimos, además del arriba citado trabajo, a Rubio Árquez (2013) y Carrascón (2014).
[9] Sobre las influencias de Francesco Sansovino en Castillo Solórzano, remitimos a Giorgi (2012).

quiere que las damas novelen "muy a imitación de lo de Italia, donde tanto se han preciado desto" (Castillo Solórzano, 1992: 17 y Giorgi, 2012), insistiendo, de este modo, sobre el origen del género.

Pese a la voluntad de originalidad y de alejamiento de los modelos toscanos, la mayoría de ellos no consigue despegarse de la tradición italianista. Se trata pues de un comportamiento que lleva "a veces al plagio, ora de argumentos, ora de frases enteras" (Amezúa, 1929: 71). Esta situación se convirtió en típica como dejó claro Dámaso Alonso:

> En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad, que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa, lo que la distingue de las obras anteriores. (Alonso, 1932: 386 y Manukyan, 2012: 291-92)

2. *EL CURIAL DEL PARNASO*

Llegamos al punto de la cuestión. Según la declaración prologal del *Curial del Parnaso*, Matías de los Reyes se dirigía a su lector de esta manera: "por la fuente de que se derivan, si algún tiempo bebiste sus cristales, perdonando al mal sabor que han recibido pasando por los minerales de mi desabrido ingenio, pues es sólo mi intento comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua, episodiados con las novelas que los enlazan". Pasando por alto los avisos impares que remiten a los *Ragguagli* de Boccalini (cf. Giannini, 1929: 125-33)[10], centramos nuestra atención en los avisos pares, muchos de los cuales se presentan más bien como una traducción de los italianos.

Empezando por el Aviso II, "en que se muestra cómo han de ser los amigos. Pone por ejemplo un caso de dos amigos en que se verifica esta proposición", se nota su filiación con la *novella* X, 8 del *Decamerón* (Giannini, 1929: 134)[11], que a su vez se enlaza con un cuento del *Disciplina Clericalis* (Di Francia, 1924: 93-49) [12]. La *novella* del certaldés, según constató Bourland (1905: 152-59), también hace de fuente a la patraña 22 del *Patrañuelo* de Timoneda y a *La boda entre dos amigos* de Lope de Vega. Sin embargo, dicho aviso revela la confluencia de distintas fuentes. Avalle-Arce (1957: 24-26) sostiene que Reyes no se inspira en Timoneda, según anunciaba Bourland (1905: 158), sino que traduce casi literalmente otro germen: se trata del *Conto* IV, *Terceira Parte,* de Fernandes Trancoso (Trancoso, 1974: 254-71).

La versión de Reyes se incrementa, además, con algunos pasos de la comedia de Lope de Vega[13]. No obstante, no parece ser válido Boccaccio, por ser un "producto netamente peninsular" (Avalle-Arce, 1957: 25). Lo que queda del certaldés en el aviso de Reyes es pues un "rimaneggiamento" (Giannini, 1929: 136). Como hace constar Pabst (1972: 196), Reyes prefiere

[10] El Aviso I es todo una traducción a la letra de los *Avvisi* 27, 60 y 2; el III traduce los italianos 46 y 16; el V fusiona el 1 y el 10, con el único cambio de la adaptación al mundo de los hidalgos; el VII, aunque presente pequeñas variantes y breves añadidos que hispanizan el texto, es una traducción del 77; el Aviso IX es una traducción a plana y renglón del 50 y, en fin, el XI es traducción de los *Avvisi* 62, 59 y 70.

[11] *Sofronia, credendosi esser moglie di Gisippo, è moglie di Tito Quinzio Fulvo, e con lui se ne va a Roma, dove Gisippo in povero stato arriva, e credendo da Tito esser disprezzato, sé avere uno uomo ucciso, per morire, afferma. Tito, riconosciutolo, per iscamparlo, dice sé averlo morto; il che colui che fatto l'avea vedendo, sé stesso manifesta; per la qual cosa da Ottaviano tutti sono liberati, e Tito dà a Gisippo la sorella per moglie e con lui comunica ogni suo bene.*

[12] Giannini también anota las imitaciones italianas en el *Orlando Furioso* (c. XLIVI) y en la comedia de Jacopo Nardi, *L'Amicizia*.

[13] Andronio es el nombre del verdadero criminal; el juez que falla la causa ruega a los amigos que lo incluyan en su amistad.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

la versión de Trancoso a la de Boccaccio, porque la tendencia del portugués es más didáctica y moralizadora, lo cual vendría más al caso para enseñanza dirigida a sus lectoras. Sin embargo, María Rosso (2013: 490) recuerda que Trancoso bebió de Timoneda (cf. Donati, 1983: 77-94), lo cual deja constancia del complejo proceso de adaptaciones y reescrituras ibéricas "accomunate dal proposito di adeguare la vicenda al contesto ideologico" (Rosso, 2013: 490). De un modo u otro, la obra del cuentista luso inspira a Reyes que, a su vez, edifica y aumenta sus modelos. Tenemos así el curioso caso de un cuento originariamente español (Pedro Alfonso) que directa o indirectamente pasó al italiano (Boccaccio), luego al castellano (Timoneda) y al portugués (Trancoso), para volver, por fin, a la versión de Reyes (cf. Avalle-Arce, 1957: 34).

Según refiere Place (1926: 80), *El Curial del Parnaso* entrega cuentos picarescos que se sirven de fuentes italianas moralizantes y uno de los más picarescos es seguramente el II, 5 del *Decamerón*, *Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato con un rubino si torna a casa sua*. Así pues, suponemos, ya que él no lo comunica, que el estudioso aludiera al mencionado cuento del certaldés, una de las dos fuentes italianas del Aviso IV[14]. La narración, "en que por un suceso notable se muestra el fruto del amor lascivo y el peligro que resulta de la comunicación con mujeres", fusiona la historia boccaccesca con la III, 1 de las *Novelle* de Bandello, *Pandolfo del Nero è seppellito vivo con la sua innamorata ed esce per nuovo incidente di periglio*, aunque, según dice Giannini (1929: 136), la de Boccaccio fue la más imitada en España. Sin embargo, como declara Rosso (2013: 490-91), también este aviso vuelve a caracterizarse por su propósito moral y de verosimilitud.

El siguiente aviso (VI), en que "muestra cuán necessaria sea la obediencia, mayormente de los hijos en los padres, y cuán grandes castigos se han seguido a los inobedientes, y para ello se cuenta un ejemplo a propósito de la materia", procede de la décima novela de la introducción de los *Hecathommiti* de Giraldi Cinzio[15]; en el Aviso VIII, "en que se muestra cuán poderosas son las mujeres con los hombres, pues ellas solas entre todas las cosas del mundo los señorean y avasallan", vuelve Bandello (III, 17), *Il signor Filiberto s'innamora di madonna Zilia che per un bacio lo fa star lungo tempo mutolo, e la vendetta ch'egli altamente ne prese*; y, en conclusión, los Avisos X, en que "muestra cuán necesario sea tener amigos para reformación nuestra y cuánto bien causan al hombre y refiérese un caso a propósito", y XII, en que "muestra cuán dichoso es el hombre bien casado, y por esto cuán digno de alabanza el estado del matrimonio, y para esto avisa de una historia a propósito", beben otra vez de la fuente de Cinzio: respectivamente IV, 2 y V, 2 [16].

Precisamente, como ya señaló Copello (2013: 287) a propósito del *Curial del Parnaso*, Matías de los Reyes vuelve a dar importancia a los modelos italianos. En efecto, como acabamos de notar, en esta colección Boccaccio, Bandello y Cinzio son rescatados (Johnson, 1973: 103-45).

---

[14] Véase, a este propósito, Bourland (1905: 74-82) y Laspéras (1987: 98). Con las debidas variantes, la novela segunda de *Guía y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo, es de "ascendencia boccacciana, en la que don Antonio cuenta cómo un picarón llamado Lobatillo se le arrimó para aprovecharse de su hacienda y bolsa haciéndose pasar por un antiguo conocido de su familia" (González Ramírez, 2010: 85). El episodio de la bolsa parece ser un añadido por Reyes que no solo aparece en Liñán y Verdugo, sino también en Gracián, *El Criticón* (crisis 11 y 12) (1664: 115-116) y Espinel, *Marcos de Obregón,* relación tercera (fols. 143-145) (cf. Bourland 1905: 81-82). Sobre el Aviso IV de Matías de los Reyes remitimos a Copello (en prensa). También señalamos un probable "plagio" del mismo aviso por parte de doña Ana Francisca Abarca de Bolea en la *Novela del Fin Bueno en Mal Principio* (Romero-Díaz, 2014: 339). Más detalles sobre este asunto en King (1963: 122), Campo Guiral (2007: 190-94) y Castillo Martínez (2007: 71-73).

[15] *Un giovane Ferrarese ama una cortegiana in Padoa, ed ella lui; la quale gli fa conoscere che per troppo amore, ch'ella gli porta, non gli vuol compiacere di sè, ed egli, conosciuta la bontà della donna, le provede che santamente ella si vive.*

[16] *Eugenio per la sua virtù divien grande appresso il re di Napoli. È accusato al re di tradimento, con falsa testimonianza: gli insidiatori son conosciuti malvagi: è liberato Eugenio, e l'accusatore punito colli altri insidiatori* (IV, 2); *Locrino, per non aver voluto compiacere di sua moglie ad un gran barone, è tenuto in prigione: la moglie lo libera, e se ne fugge con lui. Sono richiamati a casa. Occorre nel viaggio, che il marito crede morta la moglie, e si vuole uccidere. La ritrova viva, e ritornati a casa, godono felicemente* (V, 2).

Pero, como era habitual entre los traductores de los *novellieri* de finales del siglo XVI, también aquí se eliminarán partes escabrosas y poco castas, lo que volveremos a descubrir más detalladamente en *El Menandro*.

Por otro lado, también en las coordenadas espacio-temporales[17] predomina el gusto por los italianos. Excepto en la V (polaca) y VI (Dinamarca), y, claro está, en las que se desarrollan en el Parnaso (II y VI), las demás novelas desarrollan sus aventuras en alguna ciudad italiana: Bolonia en la I y en la II, donde la acción también se traspasa a Imola. Italia vuelve en la III, junto con París y Marsella, y la IV se desarrolla en las ciudades de Turín y Ferrara. Aunque se advierte una actitud realista, Reyes nunca detalla el paisaje, cuyo papel es funcional más que ornamental. Las imágenes espaciales siguen así el exiguo nivel de ambientación de la novela corta (cf. Arredondo, 1996). De hecho, según Cinzio, en las descripciones no hacía falta referir todos los detalles, que, por cierto, se alejaban de la verdadera esencia de la obra. Este mismo hecho es subrayado por Riley (1989: 202) a propósito de las circunstancias de la casa de don Diego en II, 18 del *Quijote*: "al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, 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". Esta característica típica de la narrativa breve se encuentra también en la composición larga de Reyes, una circunstancia que pone de manifiesto su mayor inclinación hacia la novela corta y que podría derivar de su formación comediesca y, sobre todo, de su afición a los italianos.

En suma, Reyes no solo manifiesta su devoción a los *novellieri* en sus colecciones, el *Curial del Parnaso* (1624) y el *Para algunos* (1640), sino también en *El Menandro* (1936). Desde luego, se trata de una novela larga en la que brotan indiscutibles fuentes italianas. Estas se presentan a lo largo del viaje de su homónimo protagonista, quien huye de su madrastra enamorada, Casandra, y cuyos relatos aportan nuevo jugo a la historia base. *El Menandro* se anuncia, pues, como una novela llena de fuentes que remiten al mundo italiano de los *novellieri*. Como en el caso del *Curial*, vuelven, como veremos en seguida, Boccaccio, Bandello y Cinzio.

3. *EL MENANDRO*

La primera novela intercalada italiana (Reyes 1909: 34-64), por lo tanto ajena a la originalidad de Reyes, es la narración retrospectiva que el labrador Doristo aprendió del escudero Siraco. Con Moncada protagonista, que durante la cita con la criada se queda dormido tras beber un "agua medicable" (Reyes, 1901: 38), el cuento entremetido procede de la unión de la *novella* IV, 10 del *Decamerón*[18], con la III, 6 de los *Hecatommithi*, de Giraldi Cinzio[19] (Bourland, 1905: 114-17; Johnson, 1973: 160-61; Laspéras, 1987: 98), la cual, a su vez, comparte episodios similares con la *novella* IV, 59, de Bandello[20], y con la 29 de las *Novelle* de Doni[21]. Los dos se asocian a la novela de Cinzio por tratar el tema de la punición al adulterio y que sirve como variante trágica al final feliz de la novela de Boccaccio (Rosso, 2013: 491).

Moncada, tras quedarse dormido en casa de su amante Lisena por haber bebido una medicina de una redomilla, propiedad del marido Luciano, es dado por muerto y sacado de la ciudad por el criado Siraco. En el camino, por topar con una ronda, Siraco arroja el cuerpo

[17] Sobre los espacios en la novela corta, y sobre todo en las cervantinas, véase Laspéras (2012).

[18] *La moglie d'un medico per morto mette un suo amante adoppiato in una arca, la quale con tutto lui due usurai se ne portano in casa. Questi si sente, è preso per ladro; la fante della donna racconta alla signoria sé averlo esso nell'arca dagli usurieri imbolata, laond'egli scampa dalle forche e i prestatori d'avere l'arca furata sono condannati in denari.*

[19] *Una gentildonna fiorentina ama uno di vii condizione, e si gode di lui; un servitore antico se ne avvede, e lo palesa al marito. Egli con astuto modo salva la donna, e fa rimanere l'accusatore scomato. Dopo alcun tempo, more l'adultero, e la donna similmente porta la pena dell'oltraggio fatto al marito.*

[20] *Il conte Filippo trova la moglie in adulterio, e quella fa morire insieme con l'adultero ed una camerera.*

[21] *Verdelotto francese narra come volendo un marito vendicarsi delle ingiurie fattegli dalla sua sonna, riesce a farla insieme coll'amante profondare in un fiume presso Carpentrasso.*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

desde un osario y lo abandona. Una vez pasado el efecto de la bebida, Moncada despierta y lo hacen preso junto con una hechicera. Más adelante, ante las preguntas de Luciano por la redomilla vacía, la criada Julia finge que Moncada es su amante y le suplica su liberación. Mientras tanto, tras unas confidencias un tanto licenciosas contadas a Lisena, ocultas claramente en el pasaje, la criada recibe una bofetada, por lo que se venga y descubre la verdad a Luciano[22]. Ante su incredulidad, procediendo del italiano: "se vi affacciate, verete quello che io non avrei voluto vedere" (Cinzio, 1853: 60), la sirvienta, mediante un tópico novelístico, decide enseñarle la caja en la que el amante se escondía[23], cuya llave se ocultaba debajo de la almohada[24]. Manifestada la traición[25], los criados Siraco y Crisalbo trasladan la caja, ahora con Moncada dentro, para tirarla del Tíber abajo, cosa que no consiguen por ser asaltados por un escuadrón que se la roba[26]. Aquí acaba la historia, en el momento en el que Menandro se encuentra con la caja del inicio.

Volviendo a la *novella* de Boccaccio, notamos que, más allá de los cambios nominales, desde la acción sobresale la intención de Reyes de elegir una historia en la que se cuente algo risible. De hecho, Dioneo, "senza andar piú dietro a cosí dolorosa materia, d'alquanto piú lieta e migliore incominceró" (Boccaccio, 1989: 404). En la *novella* italiana, la joven mujer, por ser descuidada por su viejo marido, se interesó en el joven Ruggiero d'Aieroli, que, según Branca (Boccaccio, 1989: 1024 n. 13), quizás sea Ruggiero Meli, jefe de un bando de brigantes, "di nazion nobile ma di cattiva vita e di biasimevole stato" (Boccaccio, 1989: 405). Este hecho no excluye que este personaje real sirviera como fuente para el personaje de Moncada.

Un primer cambio se nota en el modo de desembarazarse del cuerpo. Mientras que en el escrito de Matías de los Reyes Siraco es llamado para hacer esta labor, en el texto de Boccaccio son la amante y la criada quienes lo llevan a cuestas y lo meten en un arca situada delante del taller de un leñador. Esto provoca otro cambio relevante: mientras en la versión castellana Moncada se encuentra con la hechicera y es preso por los ministros de la justicia[27], en el original dos jóvenes recién mudados decidieron hacerse con aquella arca y ponerla en la habitación de sus mujeres. El joven consiguió liberarse, las mujeres dieron gritos, la justicia llegó, lo apresó y lo condenó tras su confesión de haber entrado a robar.

La última diferencia, la más sustancial y seguramente en línea con los preceptos tridentinos, es la actitud de rescate de Moncada por parte de la criada, la cual va llorando al guardia, a quien le confiesa cómo había dado entrada a su amante y lo que le sucedió con la poción. El guardia, antes de escucharla, "volle una volta attaccar l'uncino alla cristianella", de lo cual "non ne fu punto schifa" (Boccaccio, 1989: 413). Luego, "dal macineo levatasi" (Boccaccio, 1989: 413), le cuenta la historia y el guardia se mofa: "dove tu credesti questa notte

[22] El episodio comparte rasgos comunes también con la *novella* I, 1 de *Le Piacevoli notti* de Straparola, "*Salardo, figliuolo di Rainaldo Scaglia, si parte da Genova, e va a Monferrato, dove fa contra tre comandamenti del padre lasciatili per testamento, e condannato a morte vien liberato ed alla propia patria ritorna*", en la que tras una bofetada recibida la mujer desvela su secreto al rey.

[23] El probárselo con la vista recuerda también al episodio *straparoliano* del protagonista que asiste en vivo al adulterio "*Dimitrio bazzariotto, impostosi nome Gramotiveggio, scopre Polissetia sua moglie con un prete, ed a' fratelli di lei la manda; da' quai essendo ella uccisa, Dimitrio la fante prende per moglie*" (I, 5).

[24] Este rasgo, en cambio, nos envía a la novela de *Celoso extremeño* de Cervantes. La lectura podría, a la manera cervantesca, llamar a una interpretación simbólica, la misma que afecta a la llave maestra de Carrizales (cf. Cervantes, 2007, 18-19; Casalduero, 1943: 174).

[25] Un ejemplo ilustrativo en un contexto parecido es el del joven Ippolito, que, en la *novella* IV, 2 de *Le Piacevoli notti*, de noche se hace llevar en un arca a los aposentos de su amada, esposa a su vez del viejo y celoso "*messer Erminione*", mientras que de día queda escondido en su cofre: "*Venuto il giorno, il giovane si rinchiuse nell'arca; e la notte se ne usciva fuori a suo piacere, e giaceva con lei*".

[26] Tirar la caja en un río es otro tópico novelístico.

[27] Tenemos sospechas de que este episodio tenga algo en común con uno del Aviso IV, que, a su vez, bebe de la *novella* II, 5 del *Decamerón*. Sobre este asunto pronto verá la luz otro trabajo en marcha.

un giovane avere che molto bene il pilliccion ti scotesse, avesti un dormigione" (Boccaccio, 1989: 412). Así le libraron, y pese a todo, los dos siguieron "el loro amare e il loro sollazzo" (Boccaccio, 1989: 413).

Desaparecen, pues, episodios enteros y referencias de originaria crudeza, mientras que, por el contrario, se introduce el más reprensivo episodio de la *novella* III, 6 de Cinzio. Menandro y Moncada siguen su viaje y llegan al sitio donde se encontraron. Un ruido (elemento de interrupción continuo de las narraciones) provocado por unas cabalgaduras estorba su camino: unas mulas se arrojaron al río, donde los criados Crisalbo y Siraco recuperaron los cuerpos de dos ahogadas damas, que resultarán ser Lisena y Julia. De este modo, los personajes que habían aparecido en la *novella* contada por Doristo hacen su aparición en la historia-marco de Menandro mediante la instalación de un episodio de la novela de Cinzio, donde se ahoga a la adúltera en el Arno: "E tu, disse tra sé, moglie scellerata e infedele, andrai nell'onde dell'Arno a giungerti con lui" (Cinzio, 1853: 63). De ese fragmento bebe efectivamente el autor madrileño cuando desea lo mismo a su personaje picaresco: "En las mismas aguas quiso entregar a Moncada" (Reyes, 1909: 79), aunque se salvó. Para llevar a cabo su venganza, el médico había dejado sin comer a sus mulas durante dos días, un pasaje que tiene su origen en la obra de Giraldi Cinzio: "Fe tenere una mula a sola viada forse per otto giorni, senza farle dar mai gocciola di acqua a bere" (Cinzio, 1853: 63). "La mula, che di sete ardeva tosto che le si tolse di appresso il palafreniere" –que se puso a perseguir el caballo del dueño que saltó de propósito– "preso il freno co'denti, con tutta la donna, di un salto si gittó nel fiume" (Cinzio, 1853: 63)[28]. El diálogo que aparece en *El Menandro* (Reyes, 1909: 79) comprime, según también refiere Johnson (1973: 163-64), el detallado episodio del *novelliere* y que, aunque parte de su plan, Reyes mete brutal y secamente en acto:

> Porque el villano dijo:
> —Par diez, Siraco hermano, que el doctor, nuestro amo, ha hecho famosa venganza de su ofensa. El cuerpo del adúltero entregó anoche a los demonios, que le llevaron por los aires y hoy a la mujer y criada que las llevasen por las aguas.
> —Diabólica invención, Crisalbo (dijo el escudero), fue tener las mulas dos días sin beber, para que en viendo las aguas del Tíber se abalanzasen a ellas, y para que esto tuviese el efecto que hemos visto, fingir hoy se venía a holgar a su aldea.
> —Lavar pretendió (añadió el villano), con agua su ofensa, pues en las mismas aguas quiso entregar a Moncada. (Reyes, 1909: 79)

Este último episodio de venganza, como hemos anunciado al principio, lo encontramos parecido en la *novella* 29 de Doni, en la cual también el amante, que intentó ayudarla, encontró su muerte y por la que el marido fingió afligirse:

> Un giorno, la di luglio a quei caldi estremi, ordinó il marito che una brava mula, che cavalcava la sua moglie, non gli fosse dato da bere il giorno avanti, et a una chinea dell'amante il simile […] Il giorno seguente, con una compagnia mirabile, egli e la donna montarono a cavallo, passato il mezzo giorno la sul tardi, e andati a trovar l'amante con questa salmeria […] quando furono arrivati in luogo dove il fiume si pareggiava con le ripe, la buona mula fu la prima a pigliar la traina quando vedde l'acqua[…] La chinea che sempre accompagnava la mula […] nettava il paese, e perchè la donna non poteva tirar si forte il morso che haveva preso la mula con i denti, la si lasciava portare per forza […] entró nell'acqua per bere e non si tosto vi fu dento che la profondó. (Doni, 1852: 98-99)

[28] Este episodio se encuentra también en la *nouvelle* 47 de *Les cent nouvelles nouvelle*, Paris, Garnier, 1893, 223-226 (Bourland, 1905: 117).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

En cambio, en Bandello (III, 59) se subraya la punición del arrojar la adúltera al río: "messa in un sacco, macerare in Po, con un gran sasso al sacco legato; come medesimamente si dice che aveva fatto d'una cameriera de la contessa, che in camera di lei dormiva e sempre degli amori di quella era stata consapevole" (Bandello, 1942: 1840).

Archivadas las primeras fuentes novelísticas que remiten a Boccaccio y Cinzio, al acostarse los protagonistas en la casa del narrador intradiegético testigo Doristo, topamos inmediatamente con una nueva interpolación que deja constancia de otra fuente boccaccesca directa y risible: la de la *novella* IX, 6 del *Decamerón*, "Due giovani albergano con uno, de' quali l'uno si va a giacere con la figliuola"[29] (Bourland, 1905: 141-42).

Acomodados todos en la única habitación estrecha con tres camas y una cuna, Moncada se va a la de Gileta, que "se dejó vencer de sus engaños" (Reyes, 1909: 65). Al son de un ruido, se levanta Laurenciana, mujer de Doristo, y va a tientas hacia la cocina. Menandro advierte a Moncada de que vuelva a su cama antes que Laurenciana lo descubriera, pero, como a su vuelta Moncada mueve la cuna al lado de su cama, se coloca en la de Doristo. Tras echar al gato que le había despertado, Laurencia toma como referencia la cuna para volver a la cama y, como había sido movida, se mete en la de Menandro. Moncada, pensando que su compañero de andanzas yacía a su lado, le cuenta el engaño, las mentiras prometidas a Gileta y la burla que tenía preparada, hecho que conduce al verdadero ocupante de la cama, Doristo, a levantarse y amenazarle. Laurencia se da cuenta que está acostada con Menandro y sin decir palabra se mete en la cama de Gileta, con la cual, como dijo, había dormido. Menandro sigue el disimulo de la mujer e inventa una excusa: Moncada sufre de sonambulismo.

A pesar de que las diferencias que pueden hallarse entre las dos versiones son, según informa Bourland (1905: 142), insignificantes, hay algunas que no lo parecen. Mientras Gileta tiene que ser persuadida de las falsas promesas de Moncada, el Pinuccio de Boccaccio "fue lietamente raccolto" por Niccolosa y "con esso lei di quel piacere che piú desideravano prendendo si stette" (Boccaccio, 1989: 777). Hay más. Mientras en Boccaccio la lascivia seguirá con varios encuentros: "Trovati altri modi, Pinuccio con la Niccolosa si ritrovó" (Boccaccio, 1989: 780), en el caso de Reyes se trata de un único encuentro entre los dos, lo que sirve, claro está, para no cumplir con sus ilusorias ofrendas. Con todo, mientras Reyes hace que a la vuelta del asalto de Gileta su personaje contara sus engaños y burlas, Boccaccio desvela al padre sus detalles sexuales: "che mai si dolce cosa non fu come è la Niccolosa! […] io ho avuto con lei il maggior diletto che mai uomo avesse con femina, e dicoti che io son andato da sei in suso in villa, poscia che io mi parti quince" (Boccaccio, 1989: 778).

Conviene distinguir cómo los cambios subrayan la eliminación de lo más escabroso, lo que efectivamente se nota más detalladamente en el comportamiento de Menandro. En Boccaccio también el compañero tiene una relación sexual, hecho que no sucede entre Menandro y la madre de Gileta, pues la mujer vuelve a tientas y, como se cree equivocada de cama por no hallar la cuna, acaba en la de Adriano, que "la ricevette bene e lietamente, e senza fare altramenti motto da una volta in sú caricó l'orza con gran piacere della donna" (Boccaccio, 1989: 778). Esta burla evoca el clásico tópico presente en la *novella* italiana de la cama, lugar erótico que Copello (2014: 391) registra como espacio "en el que se da una confusión como resultado de una burla". La misma vuelve a presentarse en *La niña de los embustes,* de Salas Barbadillo, donde la protagonista, "valiéndose [...] del tacto, y haciendo de las manos ojos, fue poco a poco tentando las paredes, hasta que encontró con los pilares de una cama, [...] y dándose mucha prisa a desnudarse, tomó posesión de las sábanas" (Salas Barbadillo, 1615: fols. 183r y ss.). El incidente que Copello (2014: 391) llama "de la cama oscura", cuya conclusión se

[29] Son antecedentes de esta novella 2 fabliaux: *De Gamberte et des deux clercs*, Jean de Boves y *Le meunier et les deux clercs*, anónimo (Boccaccio, 1989: 1147 n. 3).

desvela como verdadero desconcierto, ocurre también en *El premio de la virtud y castigo del vicio* y en *El viejo enamorado,* de Ágreda y Vargas (1620: 88-91 y 667-68), donde, como remata el estudioso, la oscuridad sigue teniendo su importancia.

En cualquier caso, la eliminación de los detalles obscenos representa un cambio radical en la evolución narrativa de los personajes. En línea con los preceptos de la bizantina, Menandro mantiene sus valores, su honor y destaca por su ejemplaridad, puesto que aprovecharse de la situación sexual hubiera significado seguir el mal ejemplo del compañero engañador y abortar, por tanto, su honorífico y virtuoso comportamiento que acabaría con el futuro casamiento con Laura. Mientras los personajes del certaldés destacan por su burla, por sus engaños y frivolidades, Menandro es un *contrafactum* de esos protagonistas superficiales, poco recomendables y de cuya conducta hay que desviarse. Sin embargo, Rosso vislumbra, a pesar de la censura del episodio sexual rehuido, cierta simpatía por parte del protagonista hacia Moncada. Efectivamente se muestra "indulgente con lui e copre senza esitazioni le sue malefatte" (Rosso, 2013: 491; cf. Johnson 1973: 154). Con lo cual, se continuaría actuando a la manera de los personajes femeninos de Boccaccio: la madre se calló por haber pecado ella también y la hija le dijo, mintiendo, que Pinuccio había soñado verdaderamente.

Pasemos ahora a la siguiente fuente. De camino a Viterbo los peregrinos se encuentran en una venta con un hijo de un negociante de Florencia (Camilo) y con Ricardo –que más tarde se descubrirá ser el hermano de Menandro–. Al día siguiente, los cuatro emprenden la jornada hacia Florencia, ciudad en la que Camilo cuenta su historia amorosa con Lucrecia. El cuento, caracterizado por la fragmentación cronológica de los episodios, es la fiel historia de la *Difunta pleiteada* de Bandello, II, 41, la que, como hace notar Carrascón (2014: 60), es la "octava historia en el tomo IV de Belleforest pero no traducida al español", y cuyo tema, el de la enterrada viva que "resucita" para ser disputada por sus pretendientes, cuenta con una amplia tradición literaria (cf. Goyri, 1909). Dejando de lado los que la estudiosa señala como los antecedentes orientales, la primera tradición pertenece a la cuentística italiana: más allá de Bandello, la historia se halla, con sus debidas diferencias, en la *novella* X, 4 del *Decamerón*[30] (Bourland, 1905: 148-52) y también con rasgos parecidos en la III, 5 de los *Hecatommitihi* de Giraldi Cinzio[31]; la segunda es la que se divulga entre los dramaturgos áureos: Lope de Vega la citó, por ejemplo, en el primer elenco del *Peregrino* (1603); y la tercera pasa por Matías de los Reyes, que, como puede comprobarse en Coppola (en prensa), ya tenía lista la novela en 1624. En esta misma fecha, Castillo Solórzano insertó en sus *Tardes entretenidas* una novelita parecida, *El socorro en el peligro*, en la que modifica la historia con elementos procedentes tanto de Lope como de Cinzio. En esta misma línea también hay que añadir *El imposible vencido*, inserta en las *Novelas ejemplares y amorosas* (Zaragoza, 1637), de María de Zayas (Roca Franquesa, 1979: 40-52 y Rosso, 2013). La última vertiente es popular: por un lado, un romance de pliego suelto, que quizás bebe de la vida real de un tal Don Juan de Castilla, donde se relata de "la ida del amante a la tumba para sacar a la enterrada y el pleito subsiguiente con el verdadero marido de la dama romancesca" (Goyri, 1909: 32-34); por el otro, como sigue la estudiosa (Goyri, 1909: 35-37), un relato fabuloso y legendario de Luis Zapata, inserto en su *Miscelánea* (1590).

Ahora bien, a la manera de los narradores de los novelistas italianos, también el personaje Camilo se disculpa de la larga historia que va a contar: "No sé si el tiempo que nos queda […] de aquí a medio día será capaz de tanta historia; pero en cumplimiento de lo que

[30] *Messer Gentil de' Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, sepellita per morta, la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio, e Messer Gentile lei e 'l figliuolo restituisce a Niccoluccio Caccianimico, marito di lei*.

[31] *Consalvo, pigliata Agata per moglie, s'innamora diana meretrice. Si de libera di avvelenare Agata. Uno scolare gli dà invece di veleno polvere da far dormire. La'dà egli alla moglie, la quale, oppressa dal sonno, è seppellita per morta. Lo scolare la trae del sepolcro, e se la mena a rasa. È condannalo il marito a morte: ella lo libera dalla morte, salva la sua onesta*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

mandáis la daré principio ahora y proseguiré, si no la hubiese dado fin, pasado el paréntesis del descanso meridiano" (Reyes, 1909: 85-86). Esta justificación anticipa la técnica de la fragmentación que no solo afecta a la interpolación de cada historia en la principal narración de *El Menandro*, sino a cada relato intercalado. Así, se empieza (Reyes, 1909: 86-107) con los primeros encuentros con Lucrecia, hija del noble Fabricio, que entreteniéndose "al juego de los amores" (Reyes, 1909: 91) –como hacían sus amigas mayores que se ponían a la ventana para dejarse ver por los jóvenes– acabó por enamorarse y prometerse en matrimonio secreto con Camilo, gracias a la ayuda del ama.

La primera parte se interrumpe al llegar a la "hostería (que es lo que en España llamamos venta)" (Reyes, 1909: 107). Varios serán las intervenciones del autor que, a la manera de muchos traductores de finales del siglo XVI, precisa palabras italianas extrañas al castellano. Sea como fuere, a menudo Reyes añade un ajuste explicativo que pueda remediar una oscura interpretación para un lector castellano y que actualice su texto a una verosimilitud identificable con la sociedad y la cultura castellana. Por esta razón, el episodio de la captura de Moncada y Casandra decide especificar el agravio de la pena: "reconociendo que los agresores eran españoles y en hábito peregrino, su delito se agravó de forma" (Reyes, 1909: 330).

Tras esta primera interrupción, necesaria para incorporar al personaje Casandra, se reanuda la historia para dar a conocer cómo Camilo es enviado a España por su padre, motivo por el que el amante le promete a Lucrecia que volverá a los seis meses. Sigue otra interrupción: el séquito llega a Florencia y topa con un entierro, que se desvelará ser de la misma Lucrecia. Se descubre, entonces, cómo durante la ausencia de Camilo, el padre de Lucrecia la prometió a Laurencio y que fue hallada muerta en el momento de celebrar la unión. A esa noticia, Camilo concierta ir al sepulcro para matarse. Allí hallan al cuerpo de Lucrecia sobre el que Camilo se arroja para beber del veneno preparado, pero Menandro se lo impide. Al despedirse, nota que el corazón todavía late, por lo que deciden sacarla del sepulcro y llevarla a casa de Laura, amiga de Camilo.

Tras otra larga interrupción, se vuelve a la historia y a comunicar que la boda se había aplazado cuatro meses, el tiempo preciso que faltaba para la vuelta de Camilo. Por haber transcurrido el plazo y por no tener noticias de Camilo, Lucrecia se envenenó con unos polvos que creía mortíferos. Este episodio comparte evidentes rasgos comunes con la leyenda de Romeo y Julieta de Bandello, que a su vez bebe de la *novella* 33 del *Novellino* de Masuccio Salernitano y de la de Luigi da Porto, también adoptada por Lope de Vega (Goyri, 1909: 46-47). Así que, hallándola muerta, como creían, la enterraron. El autor interviene puntualizando que el veneno no era mortal, pues, al igual que el de la primera historia de Moncada, pertenecía a ciertos secretos "que los médicos italianos usan mucho de que en aquellos países cada día suceden muchos casos a este semejante" (Reyes, 1909: 204). Vuelve otra vez una explicación de las costumbres italianas, cuya referencia remite, por lo tanto, a los muchos argumentos de los *novellieri* en los que abunda ese tópico del veneno poco eficaz. Asimismo, es posible entrever una crítica a las mujeres y, más en concreto, a las lectoras de *novelle*, que, tomando como ejemplo a sus protagonistas novelísticas, hacían un uso desproporcionado de los mortíferos polvos. El narrador gestiona el orden del proseguimiento de las historias, como deja claro mediante expresiones como: "este fue el suceso", "lo demás", por lo tanto el final *bandelliano* que falta, "lo diré a su tiempo […] porque mi amigo Moncada me está haciendo del ojo". El relato se interrumpe nuevamente para reanudar otras historias, entre las cuales resaltamos la detención de Casandra y Moncada, desde cuyo episodio brota la *novella* del mensajero de Ascanio de Mori, sobre el que volvemos en seguida. Tras este fragmento y la carta escrita por Casandra, llegamos a la boda final de la *novella* de Bandello. Laurencio, que asistía al enlace, reconoce a Lucrecia, por lo que decide volver al sepulcro. Al hallarlo vacío, regresa a la ceremonia para reclamar a su prometida. Pese al juramento secreto con Camilo, la situación llegó a las armas

hasta que, amainadas por intervención del padre de Lucrecia, Federico, este sentencia a favor de Camilo y compensa a Laurencio al ofrecerle la mano de una sobrina con buena dote.

Johnson (1973: 235-36) constata cómo en Bandello la mujer es objeto lujurioso, mientras que Reyes la convierte en amoroso. Por ello, en la obra de Reyes desaparece la vulgaridad de la visión de la niña y, por consiguiente, todos aquellos pasajes que remitirían a lo lascivo. Es el caso del motivo de la desaparición del entero fragmento: "Ciò che gli sposi serrati in camera facessero, perché testimoni non ci erano, io non vi saperei dire ma persona qui non è che non lo possa a punto come fu imaginare". La insinuación a la relación sexual es evidente, como testimonia, por demás, el episodio siguiente: "La balia, poi che le parve che i combattenti assai fossero insieme dimorati, se ne andò a la camera loro, e quelli sazii non già ma lorse stracchi ritrovati" (Bandello, 1942: 1309). En efecto, estas liviandades Reyes las quita al hacer que los dos se dieran "en prendas de nuestra prometida fe un tierno abrazo" (Reyes, 1909: 106).

Como ocurre con otros textos, esta novela larga también se suma a los muchos ejemplos en los que "una historia de Bandello sirve de base para una reelaboración castellana de cualquier género" (Carrascón, 2014: 60), ofreciendo, claro está, temas, motivos y episodios enteros que "más o menos modificados, han servido […] de materia diegética de base para una o más obras en español" (Carrascón, 2014: 60).

Pese a los cambios advertidos en los varios fragmentos de arriba, el erotismo italianista se percibe levemente en las ambientaciones nocturnas, sombrosas y de confianza en las que se hallan los protagonistas intercalados en la narración larga y que casi nada dan a entender de lascivia. Como todos los autores áureos, también en este contexto Matías de los Reyes expresa la *admiratio* (cf. Rey Hazas, 1990: 274). Llegamos así a la siguiente interpolación italianista. Se trata del episodio del mensajero (Reyes, 1909: 332-41), procedente de la tercera de las *Novelle* de Ascanio de Mori (1585) (Johnson, 1973: 178 n. 29), *Due cremonesi dannati a morte, avuta la grazia per istrano accidente non la godono*. Detenidos y atormentados por las violaciones cometidas, Moncada y Casandra, que habían hecho camaradería, confesaron sus delitos y fueron condenados a muerte. El episodio proviene de la historia de los dos hermanos de Cremona que fueron condenados a muerte por sus "ladronecci", de los cuales "confessarono i loro delitti capitali" (Mori, 1794: 50). Sin embargo, un adinerado tío de los dos ladrones intentó corromper los ministros para liberarlos. El soborno, como puede notarse en la versión original, no tuvo éxito porque "il Signore non meno severo punitore di simili scellerati, che grazioso rimuneratore de' buoni e valorosi uomini, aveva fitto il chiodo, e voleva a tutte le guise, che ricevessero le pene degne delle loro scelleraggini, e perció non ascoltava parola" (Mori, 1794: 51). Matías de los Reyes traslada a plana y renglón la misma actitud de su personaje por ser "remunerador de virtuosos y severo azote de viciosos" (Reyes, 1909: 332). Mientras en la versión española un criado, privado del duque, que, por ser "solicitador dichoso" (Reyes, 1909: 335), procedente del italiano "avaro adulatore" (Mori, 1794: 54), humanizó y convenció al duque para que le perdonase la vida al ministro, para el original italiano el duque fue "allettato dall'ingannevole canto" (Mori, 1794: 54) por "uno di quelli, mosso non da pietá, ma da ingordigia per ingoiarsi que' ducati, ch'il vecchio gli aveva a tal fine fatti vedere", con lo cual "piglió carico di fare il possibile, per trarre il Duca a parlarne, pur che gli ne sborsasse alla mano cento, e cento altri dopo ricevuto il servigio" (Mori, 1794: 52). De aquí Menandro entrega, pues, los dos mil escudos, "ofrecimientos de los solicitadores, movido más de albricias que de misericordia (como en común los tales lo hacen)" (Reyes, 1909: 333), una expresión también procedente del italiano: "come sanno fare questi viziosi disonori delle Corti, che di cosí fatte ribaderie sono maestri e anno servirsene oportunamente, quando vogliono ottenere le grazie, che bramano da' loro padroni" (Mori, 1794: 54). Pues bien, en la versión de Reyes, Moncada escribe una carta para pedirle ayuda a Menandro, quien, con la colaboración de Alejandro, soborna al criado que convenció al Duque para que liberase al primero. Este, asegurada la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

gracia, escribe otra misiva al Juez en la que pide la liberación de los presos, lo que en el italiano se expresa como: "alla presenza del Duca, scrisse al suo giudice, ordinandogli alla ricevuta della lettera la liberazione di que'malfattori Cremonesi condannati a dover morir*e*" (Mori, 1794: 55). Entregado el papel a Menandro, este busca un mensajero, el más madrugador, para que entregue la carta antes de la ejecución de la pena. Frente a esto, en la versión original "portóla di persona al vecchio", que, por quedar enfermo, tuvo que encomendar "un villano a piedi" que "gli era stato proposto dall'oste […] lodato per lo migliore caminatore dell'universo" (Mori, 1794: 55-56). A partir de este momento, la historia se desarrolla de manera idéntica, pues el mensajero enviado, que ignoraba el asunto de la carta, llegó dos horas antes del amanecer, llamó a la puerta del guarda para que fuera testigo de su llegada, pero sin dejar el escrito. Como nadie le abrió, mientras esperaba el alba, se puso a dormir hasta que el alboroto de la gente lo despertó. Apenas entró en la plaza para entregar la epístola, vio a los condenados siendo llevados al patíbulo. Terminada la ejecución, a la cual asistió curioso, el mensajero entregó el papel orgullosamente. Tras leer el indulto a los condenados, el Juez achacó la muerte al "curioso impertinente" (Reyes, 1909: 340) que no entregó el correo, para, después, considerar que, en realidad, la causa de la ejecución concernía a quien no le había comunicado el mensaje.

Pese a ser muy parecida a su original, en la versión castellana el Juez despacha al mensajero y describe lo sucedido al duque como "justos juicios de Dios, que permite estos descuidos para castigo de los malos" (Reyes, 1909: 341). En cambio, en Ascanio de Mori el duque "volle conoscere il valente villano; di cui più volte dopo pigliossi piacere, facendosi replicare quel che disse e fece […] privatolo in tutto della grazia sua, gli diede asprissimo castigamento" (Mori, 1794: 62). Debe notarse, de este modo, la construcción del personaje del duque, que, bufonesco y sádico en el italiano, en la obra de Reyes, que "en lo interior se gozó mucho del ejecutado castigo, porque semejantes delitos no quedasen sin el que les es debido" (Reyes, 1909: 341), demuestra más un sentido de ejemplaridad y de conciencia común, ambas ausentes en el cuento de entretenimiento italiano. El cambio denota, por lo tanto, la clásica ejemplaridad, moralidad y eliminación de cualquier elemento de diversión despojada de enseñanza, de la que, de hecho, carece el italiano.

Además de la carta de Moncada, el recurso del papel enviado vuelve a aparecer, ahora, en la que Casandra dirige a Menandro. El pliego final de la madrastra (Reyes, 1909: 347 y ss.) procede de la *Heroide*, IV de Ovidio y toma la hipérbole del monólogo inicial donde se compara a Fedra (Reyes, 1909: 9 y Johnson, 1973: 180). En ella, como declara la vil mujer, pide que "todas las mujeres […] escandalizadas […], aborreciendo todo vicio se dediquen a la virtud" (Reyes, 1909: 346) y, por lo tanto, huyan de su mal ejemplo. En este escrito de Casandra estamos ante la revelación de toda su vida, todo lo que hasta entonces se había sabiamente ocultado. Se desvela, por ejemplo, su falsa preñez y, a la hora del fingido parto, cómo una gitana le proveyó un niño, hijo de un caballero extranjero, robado de la casa de un ama y que llamaron Ricardo. Esta referencia remite a la historia de Federico, padre de Menandro, contada por Alejandro, padre de Camilo (Reyes, 1909: 136-55), y que brinda a la *novella* I, 1 de los *Hecatommitihi* de Giraldi Cinzio[32], fuente también de *El hijo Venturoso* de Lope de Vega (Templin, 1934).

A pesar de algunos cambios de poca importancia, se relata la historia amorosa del viudo y extranjero Federico con la dama Elvira, unión a la que el padre y los hermanos de ella se oponían. Por dejarse llevar por los falsos consejos de su criada Beatriz, Elvira, empujada a desobedecer a sus parientes, pagó de su mano sus consecuencias: quedó preñada y, por la fría

[32] *Lippa ingravida di un suo amante: teme l'ira del padre e de'fratelli. Parturisce di nascosto, in su la ripa d'un fiume, un figliuol maschio, e il lascia sopra un platano. È accolto da pastori, e nutrito; efatto uomo, libera la madre di cattività, senza sapere ch'ella madre gli sia. Poi, conosciutala, sa che il padre la si prende per moglie, e la pone in grazia de' suoi, e vivono insieme vita felice.*

correspondencia de Federico, abandonada. Durante un paseo por una huerta de Sevilla en el noveno mes del embarazo, Elvira es acompañada por Beatriz a un bosquecillo para dar a luz a un niño con un lunar en el pecho. La madre muere al día siguiente, mientras que el recién nacido es entregado por Beatriz a Alejandro. Aquí se enlazan los dos relatos, pues, cuando Alejandro acude a la casa del ama que criaba al bebé para mostrárselo a Federico, descubren que había sido robado.

Ahora bien, hay episodios que muestran cómo Reyes seguía a rajatabla el texto de Cinzio. Un ejemplo serían las palabras del narrador al subrayar las malas relaciones que del padre y del hermano de Elvira con la criada: "tenían entregada a una loba como Beatriz la cordera" (Reyes, 1909: 141), expresión procedente del italiano: "in custodia l'agnella ad una lupa" (Cinzio, 1853: 150). La falta de un profundo sentimiento amoroso y la fuerte motivación económica de Federico vuelven a ser resaltadas tanto por Cinzio en su texto italiano, "perché il mio amante ama non meno da dote" (Cinzio, 1853: 152), como en el de Reyes, "providencia de hombre viudo, aunque amante, anteponer la economía a los desperdicios de amor" (Reyes, 1909: 143), un hecho que lleva a Elvira a ver en Federico la inclinación que ya se realzaba en la obra de Cinzio: "aunque me ama, aspira a obtener conmigo la dote mía" (Reyes, 1909: 145). La clara filiación con el texto italiano de nuevo se pone de relieve en el episodio sobre el disimulo de la preñez: Lippa "celó con lo strugersi il corpo con fasce e con altri argomenti la sua gravidanza, in guisa che alcun non se ne avvide" (Cinzio, 1853: 154), que se traslada al castellano como: "si bien con fajarse apretada, y poniéndose cartón de armar, lo desmentía lo posible" (Reyes, 1909: 149).

Más allá de estos detalles casi de traducción, también esta novela intercalada muestra rasgos de eliminación en línea con la desaparición de episodios poco castos. Así pues, el erótico "egli colse il frutto del loro amore, non pure una volta, ma molte, con piacere da ambe le parti" (Cinzio, 1853: 153), tras el cual la preñada Elvira quedó abandonada, se camufla en la frase sinóptica: "los puso [Beatriz] una noche juntos, de que resultó salir ciertos los proféticos temores de la dama, así en la preñez como en la tibia correspondencia del señor Federico" (Reyes, 1909: 148).

Como ya adelantamos al principio, se nos presenta un ejemplo de añadido que sigue el modelo didáctico y moral que, con frecuencia hallado en las palabras del narrador/autor, tiene por objeto advertir y sacar la ejemplaridad de los varios episodios entremetidos. Más allá de las palabras de la voz del narrador Alejandro, que aconseja no fiarse de las diabólicas criadas, otra advertencia procede del mismo autor en el momento en que Beatriz le recomienda el aborto a su dama Elvira: "¡Mirad, hijos, por donde esta mujer intentaba el remedio del estrago que ocasionó a tan ilustre familia! ¿No veis cómo un pecado llama a otro pecado?" (Reyes, 1909: 150). Si bien el rechazo del aborto está presente en Cinzio y en Reyes, la protagonista de la versión italiana, a diferencia de la castellana, pide ayuda para casarse con el mozo, so pena de acusar a la criada ante sus parientes por sus falsos consejos. Mientras la dama italiana se revela más vengativa y cruel con respecto a la española, rasgos que Reyes quita para otorgarle un elemento más martirizante, el personaje de la criada sufrirá también otro cambio significativo. A raíz de las amenazas de la dueña, la criada "una notte celatamente se ne fuggí" (Cinzio, 1853: 154). Reyes no la deja huir, sino que le da un papel importante: entrega el niño a Alejandro, elemento que favorece la prosecución de la historia y, sobre todo, la técnica del engaste.

Para seguir con el análisis de la novela originaria de Cinzio, el único fragmento que Johnson (1973, 240-41) le reconoce al italiano es el del parto al lado del río. Según el estudioso, el episodio del lavado es más extenso por ser un acto de purificación simbólico de su pecado. Así, el breve "*l*avatosi nel fiume, e colte alquante viole, e posteseli in gremio" (Cinzio, 1853: 155) se convierte con razón en el figurado:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Beatriz al punto, usando el oficio de partera, le envolvió en algunos paños de que no iba desapercibida, por el cuidado en que ya las traía el tiempo, lavó luego a la madre en el río todas las superfluidades del parto. ¡Ved señores qué regalo y prevención para semejante acto! ¡Considerad cuan de contado pagó esta dama sus liviandades! Pues no paró aquí. Purificada, como digo, aunque en aguas, en las brasas del horror, se volvió a sus amigas con tal compostura y disimulo […] diciendo que se hallaba sobresaltada impensadamente de cierto accidente que le persuadía a suplicarlas se sirviesen de enviarla á su casa, […] y todas juntas la restituyeron a su padre, […] ocasionándose su muerte del exceso de su bárbara purificación. (Reyes, 1909: 152-54)

Dentro de este contexto, el episodio del parto, en el que "la misera sentendosi trafiggere da dolori, finse voler gire ad accorre viole in un campo non molto lontano dalla casa e vicino al Po" (Cinzio, 1853: 154), donde "fatta dal bisogno forte ed audace, da sé sola partorí un figliuolo il piú bello e il piú vezzoso" (Cinzio, 1853: 154), parece inclinarse en su adaptación castellana hacia un entorno geográfico del *locus amoenus* formado por jardines[33], fuentes y huertas, una representación de una evasión física y moral de valor simbólico. El escenario de Reyes rehabilita el lugar espiritual que favorece la iniciación de la purificación documentada en el *Valle delle donne* de Boccaccio (cf. Marino, 1979):

> Cuando a doña Elvira sobrevinieron los prenuncios de su parto […] Beatriz […] le dijo disimulara lo posible, y en hallando ocasión se apartase de aquellas damas fingiendo iba a espaciarse por la huerta, […] y así cogiendo por la mano a su consejera, se fueron hasta la orilla del río, donde unos frescos y sauces hacían un espeso bosquete, tal, que parecía que para semejantes hurtos naturaleza lo había plantado. (Reyes, 1909: 152)

Fue allí que parió a "un clavel […] rubio como el sol, y más que los armiños blanco, los ojos dos turquesas, y las mejillas dos conchas de nácar, y en fin, todo él la perla" (Reyes, 1909: 152). Otra vez la imagen parece sugerir una relación mitológica con los jardines, vinculada esta vez con el nacimiento de Venus. Matías de los Reyes cambia de nuevo unos detalles en su versión sobre la apariencia del recién nacido. Mientras la madre del niño descubre "sopra l'omero destro una gran macchia vermiglia […] simile a quella ch'ella ancora avea nel medesimo luogo, che si spargeva insino al petto" (Cinzio, 1853: 154), en la versión castellana el niño "tenía sobre la tetica izquierda un lunar del tamaño y calidad de un doblón de oro" (Reyes, 1909: 152). Pues bien, mientras en el *novelliere* el símbolo parece ser algo sobrenatural y punitivo, "la qual ella tenne per segno datogli dalla natura alla infelicitá del figliuol e a quella di lei" (Cinzio, 1853: 154), en Reyes se reduce a un simple lunar que en la tradición *novellistica* representa un tópico de reconocimiento y conjunción de los *novellieri*. Asimismo, en esta propia línea de omisión, desaparece del texto castellano el tópico episodio de los dos pastores que criaron al niño abandonado y hallado en un "tronco di un platano ch'era in riva al fiume" (Cinzio, 1853: 155). El motivo podría buscarse, claro está, en la nueva y original trama narrativa que Reyes tenía planeado, lo que favorecería un engaste de la materia novelística manejada y la eliminación de personajes inútiles al desenlace de la acción.

[33] Para la función de los jardines léase Kern (1951).

4. TEORÍA SOBRE LA *NOVELLA*

Una teoría literaria de Matías de los Reyes sería incompleta si no se tuviera en cuenta el tema moral, y muy en particular el destinado a reprender a sus lectoras y a avisarlas de las constantes conductas erradas de su texto: "conviene que el cielo sabe que no escribo estos discursos por plantar, sino por extirpar vicios, mostrando escorimento y retratando virtudes" (Reyes, 1909: 226). Las novelas que Reyes decide intercalar en la ficción larga de su *Menandro* se convierten a lo largo de la peregrinación de sus personajes en advertencias que, según creemos, siguen también en un plan concretamente de teoría narrativa, como se puede comprobar en el siguiente fragmento:

> Consideraba [Dinarda] la facilidad con que otras damas logran sus gustos, sin tanta circunspección y advertencia y luego se le venían a la memoria muchos ejemplos que había leído en el Boccaccio, y otros noveleros de mujeres que trajeron á puerto seguro sus temerarias resoluciones, creyendo en todo su juicio que los que los escribieron para enseñanza de los vicios que se deben huir, y virtudes imitar, lo hicieron para persuadir los contrarios efectos; que éste es el fruto que obran los libros de este género, que no llevan consigo el adorno de la moralidad, sacando de cada discurso la quinta esencia para medicar los mismos sucesos, de suerte que su imitación queda aborrecida en los corazones de los sencillos ánimos. (Reyes, 1909: 228-229)

Según Johnson (1973: 229) y Laspéras (1987: 80) el pasaje subraya cómo el público ignorante, representado en esta ocasión por Dinarda, aceptaba estas lecturas como falsos modelos. El fragmento es el que más rasgos teóricos tiene sobre Boccaccio y el género de la *novella*, es decir, la educación de virtudes y huida de los vicios.

Durante la historia de la casta Dinarda, el autor se dirige a su libro para decirle: "Hermano mío, ¿quieres que no te murmuren? Pues quita la ocasión y no culpes al que te murmura, sino a tus vicios" (Reyes, 1909: 238). Otra vez la teoría sobre el género de las *novelle*. Dinarda representa, pues, el prototipo del lector y la capacidad de entretenimiento que estas novelas tenían; pero se critican los efectos negativos que estos cuentos causaban a sus lectoras, llevándolas ya no a escapar de las perversiones, como esos textos decían, sino a actuar deshonestamente con parecidas burlas y engaños, que ya no eran entretenimiento para observar sino verdadera práctica. Se trata de lo que, como vimos anteriormente, el autor opinaba a propósito de la utilización excesiva que en Italia se hacía de los mortíferos polvos. Pues bien, citando a Boccaccio y a sus discípulos, continúa la racha positiva del género italiano, que seguía siendo argumento favorito tanto de los lectores como de sus detractores. De hecho, según Laspéras (1987: 80), la crítica también se dirige a los censores del género, porque solo veían en las novelas, como Dinarda y todos los demás lectores, una malsana ejemplaridad "pernicieuse".

A estos efectos, como se notará en la última obra narrativa de Matías de los Reyes, *Para algunos*, la conversación de Plácida, Laurencia y Flórica en una huerta *boccacciana* abordará el tema de la censura (cf. Cayuela, 1993: 33-34). Las damas debatirán sobre la lectura de las novelas, Plácida alega que el efecto de contar "una novelas, que nos entretenga, y de alguna enseñança […] más mira a impiedad que a recreo de espíritu […] y los que assí lo hacen, no son dignos de las honestas orejas, mayormente de doncellas tiernas" (Reyes, 1640: fol. 132r-v). La intervención de Laurencia es tajante: "si las novelas fueran tan dañosas, las permitiera a la estampa la piedad Christiana?" (Reyes, 1640: fol. 132v). La respuesta de Plácida no se hace atender: "fuera bien que [estos libros] primero que llegasen a las manos de doncellas simples, les hiziessen la salva juizios más maduros" (Reyes, 1640: fol. 132v). Esta argumentación explicaría la ejemplaridad con la que se tratan los cambios registrados en las versiones castellanas de las *novelle* engastadas en *El Menandro*, pues la opinión final de Matías de los Reyes llega con Flórica: "no me parecen materias estas para nuestra censura; yo me afirmo que el día que sale

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

el libro, viene nuestro poder con todas essas salvas" y se concluye definitivamente con Laurencia: "novelemos si te apetece, desterrando todo sucesso que no mire a la virtud y enseñanza nuestra". Con todo, se explican una vez más los cambios castos aportados a los episodios que en esta intervención se han analizado en sus modificaciones, porque, como dice su autor en el *Menandro*, "escribo fielmente lo que en esto pasó, porque para hacerlo me he valido de buenos originales" (Reyes, 1909: 304).

Frente al episodio de Dinarda, el de Plácida mira a "mover las pasiones del espíritu a la imitación de lo bueno y aborrecimiento de lo malo, que es el blanco y objeto a que deberían mirar todos los que novelan" (Reyes, 1640: fol. 132r). Reyes insiste en la utilización ejemplar del género –lo confirman sus palabras en la "dedicatoria" que advierte a la censura de no preocuparse "de toda emulación" (Reyes, 1624: fol. 4r)– cuya imitación, no obstante, "queda aborrecida en los corazones de los sencillos ánimos" del público lector que, como Dinarda, "se adelantaba mucho con los ejemplos de damas libres" (Reyes, 1909: 229).

Concluyamos, entonces, que los *novellieri* incorporados en la primera novela larga de Matías de los Reyes alimentan con sus temas de engaños, muertes fingidas, burlas y encuentros los motivos de la novela de *El Menandro*. Boccaccio, Bandello, Ascanio de Mori y Giraldi Cinzio siguen manteniendo su vigencia como cuentos intercalados en una narración larga. Aunque *El Menandro* no es una clásica colección de novelas cortas, sin embargo, por beber de los *novellieri*, representa una disolución de variado material narrativo italiano en la prosa áurea. Si bien es cierto que Reyes debe mucho a Boccaccio y a los cuentistas italianos del siglo XV, no podemos negar una originalidad ejemplarizante en el uso de las distintas fuentes que se contaminan.

Bibliografía

ÁGREDA Y VARGAS, Diego (1620) *Novelas morales útiles por sus documentos*, Madrid, Tomás Iunti.

ALONSO, Dámaso (1932) "La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*", *Revista de Filología Española* 19, pp. 349-387.

ALVAR, Carlos (2010) *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

ANTONIO, Nicolás (1783-1788) *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno 1500 ad 1684 floruere notitia*, Matriti, Joachimum de Ibarra typographum regium, 2 vols.

ARELLANO, Ignacio (2012) "Lope y Boccalini: Tres sonetos de Tomé de Burguillos", *Revista de Literatura* LXXIV.148, pp. 387-400.

ARREDONDO, Soledad (1996) "Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVIIdel lugar ameno a la selva urbana", *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994),* Santiago de Compostela, Universidade, Vol. 1, pp. 143-158.

ARRÓNIZ, Othón (1969) *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1957) "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, pp. 1-35.

BANDELLO, Matteo (1942) *Le novelle del Bandello*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Francesco Flora (ed.), Milano, Mondadori,1942

BENEYTO, José (1949) "Boccalini en España", *Revista de estudios políticos*, 45, pp. 103-108.

BLANCO, Mercedes (1998) "Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini", *La Perinola*, 2, pp. 155-193.

BOADAS, Sònia (2017) "Los *Ragguagli di Parnaso* de Boccalini en las dos redacciones de República literaria" en E. Canonica, P. Darnis, P. Ruiz, A. Vián (eds.), *Sátira menipea y renovación narrativa: del lucianismo a* Don Quijote, Presses Universitaires de Bordeaux-Universidad de Córdoba, pp. 161-171

BOCCACCIO, Giovanni (2002), *Decamerón*, ed. de M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.

—— (1989) *Decameron*, ed. de V. Branca, Milano, Mondadori.

BONILLA CEREZO, Rafael (2010) *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

—— (2011) "Proemio e Introducción a las novelas del 'Teatro popular' de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición", *Edad de Oro* XXX, pp. 25-68.

BOSOLD, Bettina (1996) "Concettismo e arte nella prosa da Traiano Boccalini a Baltasar Gracián", *Lettere italiane* XLVIII, pp. 206-229.

BOURLAND, Caroline B. (1905) "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature", *Revue Hispanique,* XII, pp. 1-232.

—— (1927) *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, Northampton (Mass.), Printed for Smith College.

CAMPO GUIRAL, María Angeles (2007) *Devoción y fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea: estudio de la vigilia y octavario de San Juan Bautista*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

CARRASCÓN, Guillermo (2014) "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII.", *Edad de Oro* XXXIII, pp. 53-67.

CASALDUERO, Joaquín (1943) *Sentido y forma de las 'Novelas ejemplares'*, Buenos Aires, Instituto de Filología.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2007) "Los relatos insertos en la *Vigilia y Octavario de San Juan Bautista* de doña Ana Francisca de Abarca Bolea" en B. Mariscal y M. T. Miaja de la Peña (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas», Monterrey, México del 19 al 24 de Julio de 2004*, vol. 2, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 63-76.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1992) *Tardes entretenidas,* ed. de P. Campana, Barcelona, Montesinos.

CAYUELA, Anne (1993) "La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2, pp. 51-76.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1915) *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista, Vol. IV

CERVANTES, Miguel de (2007) *Novelas ejemplares*, II, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra.

—— (2013) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Madrid, Real Academia Española.

CINZIO, Girladi (1853) *Gli Ecatommiti*, Torino, Tipografia del progresso.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001) *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

—— (2010) "Miedos infundados a lo sobrenatural: la narrativa hispánica de los Siglos de Oro y Valle-Inclán ante II, 5 del *Decamerón*", *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen Extraordinario, pp. 129-143.

CONDE, Juan Carlos (2005) "Las traducciones ibéricas medievales del *Decamerón*: tradición textual y recepción coetánea" en M. Pampín Barral, C. Parrilla García (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña, Editorial Toxosoutos, vol. II, pp. 105-122.

—— (2007) "Las traducciones del *Decamerón* al castellano en el siglo XV" en M. Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo, dalla filologia all'informatica: atti del Primo Convegno Internazionale*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 139-156.

CONRIERI, Davide (2007) "Antonio Vázquez traduttore secentesco dall'italiano allo spagnolo", en M. Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo, dalla filologia all'informatica: atti del Primo Convegno Internazionale*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 385-404.

COPELLO, Fernando (en prensa) "Récriture de l'espace italien dans le «Aviso IV» de El Curial del Parnaso de Matías de los Reyes: Boccace et Bandello dans l'Espagne de 1624" en *Boccace dans l'Italie*.

—— (2014) "El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones en torno a la cama", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 383-394.

—— (2013) "Pinceladas y colores italianos en la novela corta española del siglo XVII" en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez, A. Rodríguez de Ramos (eds.), pp. 283-292.

D'ANTUONO, Nancy (1983) *Boccaccio's 'Novelle' in the Theater of Lope de Vega*, Madrid, José Porruá Turanzas.

DI FRANCIA, Litterio (1924) *Novellistica*, I, Milano, Vallardi.

DONATI, Cesarina (1983) *Trancoso traduttore di Timoneda*, *Arquipelago*, V, pp. 65-94.

DONI, Antonfrancesco (1852) *Novelle*, raccolte da S. Bongi, Lucca, Tip. di A. Fontana.

FERNANDES TRANCOSO, Gonçalo (1974) *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo*, ed. de J. Palma-Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moneda.

FIRPO, Luigi (1965)*Traduzioni dei Ragguagli di Trajano Boccalini*, Firenze, Sansoni.

GAGLIARDI, Donatella (2010a) "Fortuna y censura de Boccalini en España: una aproximación a la inédita 'Piedra del Parangón Político'" en E. Fosalba-C. Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro (Studia Aurea Monográfica 1)*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 191-207.

——(2010b) "Las versiones castellanas inéditas de la Pietra del paragone politico: recensio y descripción de los manuscritos», *Crítica Hispánica*, XXXII, 2, pp. 163-192.

—— (2012) "Bosquejos del Duque de Osuna en la literatura parnasiana del XVII (de Boccalini a Castellani)" en E. Sánchez y C. Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Ducadi Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli, Pironti, pp. 561-576.

GAGLIARDI, Donatella (2013) "De autocensuras y censuras: el accidentato camino a la imprenta de los Comentarii sopra Cornelio Tacito de Boccalini (con un parecer del Consejo de Estado español)" en C. ESTEVE, (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna (Studia Aurea Monográfica 3)*, Bellaterra, Servei de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 217-237.

—— (2014) "A vueltas con la inédita Piedra del parangón político", *Studia Aurea*, 8, pp. 387-416.

GARCÍA AGUILAR, Manuel (2005) "Censura política en las primeras traducciones españolas de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini" en M. Arriaga Flórez *et all.* (eds.), *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*. XI Congreso internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Sevilla, Arcibel, pp. 283-292.

GARGANO, Antonio (2014) "*Difficile est proprie communia dicere:* el género de la *novella* entre Boccaccio y Cervantes", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 35-51.

GIANNINI, Alfredo (1929), "*El Curial del Parnaso", di Matías de los Reyes e le sue fonti italiane*. Napoli, Tip. della Università, pp. 119-137.

GIORGI, Giulia (2012) "'Novelar muy a imitación de los de Italia': Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino" en R. Bonilla Cerezo, J. Ramón Trujillo, B. Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685): Studia in honorem prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, pp. 77-85.

GÓMEZ MORAL, Alba (2014) "De metamorfosis y zoantropías. El caso particular de *Para algunos* de Matías de los Reyes" en. B. Greco y L. Pache Carballo (eds.), *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 129-137.

—— (en prensa) "Apuntes sobre la prosa de ficción de Matías de los Reyes: hacia la complejidad narrativa", *eHumanista*.

GÓMEZ, Jesús (1998) "Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XLVI, pp. 23-46.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929) *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: R.A.E.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2010) "La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Guía y avisos de forasteros* a los *Días de fiesta* de Zabaleta", *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 81-94.

—— (2013) "Del término al género. El rastro de la 'novela' desde Boccaccio hasta Cervantes" en I. Colón Calderón, D. González Ramírez (eds.), *Estelas del "Decamerón" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 123-144 (anejos de "Analecta Malacitana"; 91).

GOYRI, María Amalia (1909) "La difunta pleiteada en la literatura española: estudio de literatura comparada", Madrid, Revista de Archivos.

HENDRIX, Harold, (1995) *Traiano Boccalini, fra erudizione e polemica*, Firenze, Olschki.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2004) "*Decameron* o *Centonovelle*: el título del libro y su difusión renacentista europeo" en M. León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 273-284.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (ed.) (2001), *La recepción de Boccaccio en España*, "Cuadernos de Filología Italiana" Extra 3, Madrid, Universidad Complutense.

INFANTES, Víctor (2007) "A las poéticas cumbres coronadas: la orogelatría impresa del Parnaso áureo", *Bulletin hispanique*, 109-2, pp. 449-472.

JOHNSON, Carroll B. (1973) *Matías de los Reyes and the craft of fiction*, Berkeley, University of California Press, 1973.

KERN, Edith G. (1951) "The Gardens in the 'Decameron' Cornice", *PMLA*, 66, pp. 505-523.

KING, Willard F (1963) *Prosa Novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, [s.n.], (Imp. Silevrio Aguirre Torre).

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions de Castillet.

—— (2012) "Espacios de la novela corta", *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685): studia in honorem prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, D.L., pp. 15-35.

MANUKYAN, Armine (2012) "Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias" en C. Mata Induráin y A. Sáez (eds.), *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 279-295.

MARINO, Lucia (1979) *The Decameron "Cornice": Allusion, Allegory and Iconology*, Ravenna, Longo.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1907) *Orígenes de la novela* (II): *Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar*, Madrid, Casa Editorial Bailly/ Baillière.

MOLINA, Tirso de (1996) *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez, Madrid, Castalia.

MONTALBÁN, Juan Pérez de (1992) *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Barcelona, Montesinos.

MORI, Ascanio de (1794) *Delle Novelle di Ascanio de Mori*, Londra, Ascanio Bancker.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

PLACE, Edwin B. (1926) *Manual elemental de novelística española (Bosquejo historico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro),* Madrid, Biblioteca española de divulgación científica VII.

PROFETI, Maria Grazia (ed.) (2003) "Il *Decamerone* in Spagna nei secoli d'oro: dai temi alle strutture", *Raccontare nel Mediterraneo*, Firenze, Alinea, pp. 105-126.

REY HAZAS, Antonio (1990) "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de oro*, 9, pp. 271-288.

REYES, Matías de los (1909) *El Menandro*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Libería de los Bibliófilos Españoles.

—— (1640) *Para algunos*, Madrid, viuda de Juan Sánchez.

—— (1624) *El Curial del Parnaso*, Madrid, viuda de Cosme Delgado.

RILEY, Edward C. (1989) *Teoria de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

ROCA FRANQUESa, José M. (1979) "Notas al tema de *La Difunta Pleiteada* en la novelística española del siglo XVII", *Archivum* 29-30, pp. 39-58.

ROMERO-DÍAZ, Nieves (2014) "Lecturas alternativas en la *Novela del Fin Bueno en Mal Principio* de doña Ana Francisca Abarca de Bolea", *Edad de Oro* XXXIII, pp. 335-349.

ROSSO, Maria (2013) "Il *Decameron* nella Spagna di Secoli d'Oro: Joan Timoneda, Matías de los Reyes e María de Zayas", *Levia Gravia*, XV-XVI, pp. 487-501.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013) "Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad", *Artifara*, 13 bis, pp. 33-58, http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/393.

—— (2014) "La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 125-152.

SALAS BARBADILLO, Alonso Gerónimo de (1615), *Corrección de vicios*…, Madrid, Juan de la Cuesta.

TEMPLIN, Ernest H. (1934) "The Source of Lope de Vega's El Hijo Venturoso and (Indirectly) of La Esclava de su Hijo", *Hispanic Review*, 2, 4, pp. 345-348.

VALERO MORENO, Juan Miguel (2010) "*Decamerón* hispano: del manuscrito a la imprenta", *Hàpax*, 3, pp. 97-115.

VALVASSORI, Mita (2014) "El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 21-33.

WILLIAMS, Robert H. (1946) *Boccalini in Spain*, Menasha, Banton Publishing.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2565
Artifara, ISSN: 1594-378X

Il príncipe de Maquiavelo traducido al español por José Sánchez Rojas (1924)

MARÍA BEGOÑA ARBULU BARTUREN
Università degli Studi di Padova

Resumen
En el presente artículo expondremos los resultados del análisis de una traducción española de la obra *Il principe* de Nicolás Maquiavelo (1469-1527): la traducción publicada en 1924 por Calpe en Madrid para la "Colección Universal", n° 953, cuyo autor es el escritor y periodista José Sánchez Rojas (1885-1931).
Nuestro análisis se centrará en tres aspectos: en primer lugar y de manera muy breve, presentaremos la obra original, es decir, repasaremos su nacimiento, la fortuna que tuvo en Europa, el género al que pertenece, la estructura con la que se desarrolla y el estilo; en segundo lugar, nos centraremos en la figura de traductor; y, por último, examinaremos las intervenciones que este ha llevado a cabo en su versión.

Riassunto
Nel presente contributo proporremo i risultati dell'analisi di una traduzione spagnola dell'opera *Il principe* di Niccolò Machiavelli (1469-1527): la traduzione pubblicata nel 1924 da Calpe a Madrid per la "Collezione Universale", n° 953, il cui autore è lo scrittore e giornalista José Sánchez Rojas (1885-1931).

La nostra analisi si concentrerà su tre aspetti: prima e brevemente, presenteremo l'opera originale, vale a dire la sua nascita, la fortuna che ebbe in Europa, il genere a cui appartiene, la struttura con cui sviluppa e lo stile; in secondo luogo, ci concentreremo sulla figura del traduttore; da ultimo, esamineremo gli interventi che egli ha realizzato nella sua versione.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo expondremos los resultados del análisis de una traducción española de *Il principe* de Nicolás Maquiavelo (1469-1527): la traducción publicada en 1924 por Calpe en Madrid para la "Colección Universal", n° 953, cuyo autor es el escritor y periodista José Sánchez Rojas (1885-1931).

Nuestro análisis se centrará en tres aspectos: en primer lugar y de manera muy breve, presentaremos la obra original, es decir, repasaremos su nacimiento, la fortuna que tuvo en Europa, el género al que pertenece, la estructura con la que se desarrolla y el estilo; en segundo lugar, nos centraremos en la figura de traductor; y, por último, examinaremos las intervenciones que este ha llevado a cabo en su versión.

2. *IL PRINCIPE* DE MAQUIAVELO

2.1. Génesis y fortuna

Cuando en 1512 los Médici regresan a Florencia, la república florentina desaparece y Maquiavelo es destituido de su cargo de Secretario. En breve abandona la ciudad y se instala a las afueras, en Sant'Andrea in Percussina, donde dedicará su tiempo a escribir. Por su relación

Maria Begoña ARBULU BARTUREN, "*Il Principe* de Maquiavelo traducido al español por José Sánchez Rojas (1924)", *Artifara* 18 (2018) Contributi, pp. 69-98.
Recibido el 08/10/2017 · Aceptado el 04/04/2018

epistolar con el amigo Francesco Vettori, antiguo compañero de legación, se sabe que en 1513 interrumpe la redacción de los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* para escribir su obra más famosa pero también más polémica: un tratado sobre el principado, en el que el autor explica los tipos de principado, cómo se puede alcanzar, cómo hay que mantenerlo y por qué se pierde, sosteniendo la autonomía de lo político respecto a la ética y la moral. La obra es el resultado, como él mismo afirma en la dedicatoria, de muchos años de observación y experiencia de los acontecimientos del presente y de una lectura continua de los hechos del pasado. *Il principe* nace en plena madurez intelectual del autor y coincide en el tiempo con una etapa de gran inestabilidad para Italia, por ello, sus recomendaciones solo pueden ser entendidas de manera acertada si se analizan en el contexto histórico y político de la Italia de los siglos XV y XVI, y más concretamente de la Florencia de los Médici.

Sin entrar en los particulares de su redacción, se cree que la obra estaba ya terminada en 1513 pero no se publicó hasta después de la muerte del autor: en 1532 es editada primero en Roma por Blado y después en Florencia por Giunta. En un primer momento la obra tuvo, al igual que otros escritos de Maquiavelo, una buena acogida por parte de la Iglesia; pero hacia 1534 surge la primera manifestación contraria al autor en la figura del cardenal inglés Pole, en 1542 será el obispo portugués Gerónimo Osorio quien exprese su oposición y en 1552, el teólogo sienés Politi, hasta que finalmente Roma prohíbe al autor y sus obras en el *Index Librorum prohibitorum* de 1559 (cfr. De Mattei, 1969: 222-248; Puigdomènech, 1988: 23-36).

Este hecho, sin embargo, no tuvo la misma repercusión en los diferentes países de Europa. Como demuestra el volumen editado por De Pol (2010), *The First Translations of Machiavelli's Prince*, la Europa protestante no se dejó condicionar por la prohibición: tanto Inglaterra, Alemania, Suiza como Holanda leyeron y tradujeron al secretario florentino. La Europa católica tuvo un comportamiento más desigual: si bien Francia compartió actitud con los países apenas mencionados, España y Portugal respetaron la prohibición romana, aunque con cierto retraso. Portugal veta solo los *Discorsi* en 1581 (Puigdomènech, 1988: 39) y España prohíbe al autor y todas sus obras en el *Índice del Cardenal Quiroga* de 1583 (Puigdomènech, 1988: 57), casi veinticinco años después de la prohibición romana, lo que permitió la circulación de las obras de Maquiavelo por la Península Ibérica durante varios años antes de ser prohibidas.

Sus obras se leyeron en España pero, como revela el estudio de Puigdomènech (1988, III), se leyeron sobre todo en versiones originales, pues las traducciones españolas fueron muy escasas hasta el siglo XIX[1]: se trata solo de dos traducciones editadas y tres manuscritas.

La primera traducción editada aparece en 1536 en Alcalá de Henares y es una versión del *Arte della guerra* que se publica como obra original de Diego de Salazar con el título *Tratado de re militari* (cfr. Arbulu, 2016a); la segunda es la traducción de los *Discorsi*, realizada por Ottevanti y publicada por Guillermo de Millis en Medina del Campo en dos ediciones, 1552 y 1555.

La primera traducción manuscrita es el Mss. 1082 de la BNE (*Inventario*..., III, 1957: 298): de inicios del siglo XVII, es el más antiguo, anónimo y contiene únicamente la traducción de *Il príncipe*. Resulta interesante porque se presenta casi como un borrador: encontramos numerosas tachaduras, variantes de traducción al margen y entre líneas, pasajes subrayados, así como algunos comentarios a las palabras de Maquiavelo. Nos ofrece una traducción, en líneas generales, muy sujeta al original (Cfr. Arbulu, 2010). Fue editado en 2010 por Rosa Rius Gatell y Montserrat Casas Nadal. La segunda traducción de *Il príncipe* se encuentra en el Mss. 902 de la BNE (*Inventario*..., III, 1957: 19-20), que presenta la traducción de diferentes obras del secretario florentino, está fechado en Roma en 1680 y su autor fue Juan Vélez de León. La curiosidad que caracteriza a este manuscrito es que tenía un destinatario bien preciso: el rey

[1] Para las posibles causas de este reducido número de traducciones españolas en este periodo, véase Puigdomènech (1988: 135-188), Bertini (1946: 21), Bertelli e Innocenti (1979: LXVIII) y Rigobon (1986: 145-146).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

Carlos II (1661-1700), que solicitó la traducción de las obras más 'instructivas' del autor al no conocer bien la lengua italiana. También esta resulta ser una traducción respetuosa con la obra original y es la más cuidada de las tres desde un punto de vista estilístico (cfr. Arbulu, 2016b). Por último, el Mss. nº 1017 de la BNE (*Inventario*..., III, 1957: 247-248) es también de finales del siglo XVII, ha permanecido anónimo y proviene de la primitiva biblioteca del rey Felipe V. Contiene, como el anterior, la traducción de algunas obras de Maquiavelo: la de *Il principe* es una versión abreviada de la obra en la que se deja de lado la fidelidad al estilo del autor para concentrarse más en el contenido del mensaje, aunque a veces ni siquiera este llegue de modo adecuado al destinatario (cfr. Arbulu, 2014).

Después de un vacío de traducciones de más de un siglo, en 1821 se edita por primera vez una traducción española de esta obra. Se publica en Madrid en la Imprenta de León Amarita con el siguiente título: *El principe de Nicolas Maquiavelo, traducido del toscano al español*. Fue realizada por Alberto Lista (1775-1848), literato de neta formación neoclásica, que se sirvió de la traducción francesa de Aimé Guillon de Montléon de 1816 (cfr. Casagrande, 2012), por ello nos encontramos frente a una versión que sigue los cánones de la traducción dieciochesca, en la que la presencia del traductor se hace evidente, tanto en la forma como en el contenido (cfr. Arbulu, 2006, 2012a)[2].

Pocos años después, en 1842, se publica en Barcelona la segunda traducción de este siglo titulada: *La política de Maquiavelo, ó sea el Príncipe*. Al título le siguen estas palabras: "Traducido del orijinal italiano por B." pero, por el momento, el traductor no ha sido identificado. Esta traducción obedece ya a parámetros traductológicos propios del periodo romántico: se trata de una traducción respetuosa con el original, no solo por lo que se refiere al contenido sino también al estilo de Maquivelo (cfr. Arbulu, 2012b).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las traducciones de la obra serán ya más numerosas –1854, 1872, 1893, 1895 (cfr. Rigobon, 1986: 159, nota 4)– y aumentarán todavía más durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI.

2.2. Género, estructura y estilo

Por lo que se refiere al género, *Il príncipe* está ligado a la tradición de la tratadística política de los *specula principis*, tratados que desde la Edad Media tenían la finalidad de proponer a los príncipes un modelo de comportamiento, que naturalmente comprendía virtudes positivas, como la justicia, la clemencia, la mansedumbre, la liberalidad, el cumplimiento de la palabra, etc. Maquiavelo, sin embargo, se aleja de esta tradición por lo que se refiere al contenido y analiza lo que en el capítulo XV él considera la "verità effettuale della cosa" y no la "immaginazione di essa": lejos de mostrar al príncipe las virtudes morales ideales, le presenta los medios efectivos, prácticos, que le permitirán conquistar y mantener el Estado y que, como hemos dicho, no siempre serán conformes a la ética y a la moral comúnmente aceptadas. La obra está relacionada, de igual modo, con otra tradición de la época que era, además, práctica habitual en Florencia: los escritos que algunos ciudadanos insignes solían enviar al príncipe para darle consejos.

Desde el punto de vista de la estructura, la obra está compuesta por una dedicatoria y veintiséis capítulos de longitud variable. La dedicatoria está dirigida a Lorenzo de Médici y para la crítica refleja un intento de acercamiento de Maquiavelo a esta familia, que lo había apartado de su cargo. La obra es breve pero densa y presenta tres bloques temáticos importantes: el primero se centra en las principales formas de gobierno, el segundo trata la importancia de la milicia y el tercero considera las virtudes del príncipe ideal. A estos bloques se

[2] Como era frecuente en aquel periodo, los nombres de Lista y Guillon no aparecen en las traducciones. Para la autoría de las mismas, véase Arbulu (2012a: 79-81) y Casagrande (2012: 34-41), respetivamente.

añade la exhortación a liberar Italia de la situación en la que se encuentra, que se corresponde con el último capítulo.

Terminamos este apartado con la cuestión del estilo de Maquiavelo que, por presentar características muy específicas, sobre todo en esta obra, no siempre ha sido respetado por sus traductores, quizá por temor a alejarse de los cánones estilísticos que imperaban en las épocas en que estos tradujeron[3].

La obra se presenta en forma de diálogo con el lector y ofrece desde las primeras páginas una rotunda sensación de inmediatez y espontaneidad. Como señala Bertoni (1932: 175), la reflexión y la convicción se transforman en sentimiento y palabra. Ya en la dedicatoria encontramos la declaración de intenciones del autor, que anuncia un estilo sin amplias cláusulas o palabras ampulosas y magníficas, pues desea que lo que haga su escrito interesante sea el contenido, es decir, la importancia de las cuestiones tratadas y no la forma.

De este modo, el estilo de *Il príncipe* deriva del proceder lógico del autor, que pretende ser claro en la exposición de sus ideas: es frecuente que primero presente un esquema en el que clasifica los conceptos, para después desarrollarlos razonadamente. Se establece así una especie de diálogo directo con un interlocutor ideal, en el que el autor expone sus ideas e, imaginando que estas pueden ser rebatidas, las analiza a continuación con más argumentos y ejemplos. La espontaneidad que la obra trasmite está fundada en frecuentes cambios en el uso de los pronombres, en el paso de tercera a segunda persona, del singular al plural, etc., así como en frecuentes anacolutos o en la ruptura del periodo. A esto hemos de añadir que su razonamiento manifiesta un proceder de tipo dilemático en el que generalmente se proponen dos soluciones extremas y antitéticas a través de construcciones disyuntivas, como "o republiche o principati", "o ereditari [...] o sono nuovi", "o consueti a vivere sotto uno principe o usi ad essere liberi", "o con l'arme d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù", etc. Y el análisis se cierra con proposiciones causales y construcciones de carácter conclusivo ("pertanto", "rispondo", "concludo adunque", etc.) (García López, 2004: 70-76).

Es frecuente también el uso de aforismos y máximas que sintetizan largas reflexiones, así como la utilización de metáforas, como el 'río' que todo lo arrastra, el 'león' y la 'zorra' o la 'enfermedad', imágenes que ofrecen al lector los contenidos teóricos de una manera más plástica e intuitiva. Por otro lado, encontramos una abundante serie de latinismos que provienen de las fuentes clásicas de las que se sirve Maquiavelo y contrastan con el uso de dialectalismos, que dan una agilidad y rapidez a la palabra para adecuarse al discurrir del autor (Chabod,1927: xxxvi-xxxix). De modo que su incisiva prosa fluctúa entre una sintaxis clásica y una sintaxis personal, más popular, que aporta vivacidad y frescura a la seriedad de las cuestiones presentadas[4].

3. EL TRADUCTOR: JOSÉ SÁNCHEZ ROJAS

Esta traducción se publica en un momento en el que ya es usual indicar el nombre del traductor. En este caso, aparece en la portada: "La traducción del italiano ha sido hecha por José Sánchez Rojas".

[3] Como se indica en Arbulu (2012a: 144), tanto la traducción francesa de Aimé Guillon (1816) como la española de Alberto Lista (1821) son claros ejemplos de este comportamiento pues ambos traductores, de formación neoclásica, intervienen de manera evidente en el texto: "El resultado es que estas intervenciones encubren el estilo desnudo, directo y cortante de Maquaivelo para adaptarlo a los cánones estéticos de la época y a un registro más propio del género literario".

[4] Para la combinación entre sintaxis clasicista y popular en Maquiavelo, véase Bertoni (1932); para clasicismo y popularismo, latinismos y florentinismos, véase Chiappelli (1952).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

Sánchez Rojas fue escritor, periodista, traductor y cronista, así como un personaje ligado al mundo intelectual de principios del siglo XX; a pesar de ello, no son muchas las informaciones que se pueden recoger sobre este autor: contamos con la obra de Julián Moreiro Prieto, *José Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, publicada en 1984, y un artículo de Manuel Iglesias Fraile titulado "Unamuno y Sánchez Rojas", que se publica en el n° 41 de *Salamanca. Revista de estudios*, un monográfico titulado *Salamanca y su provincia en Miguel de Unamuno*, y que sale en 1998.

José Jorge Sánchez Domingo, conocido realmente como José Sánchez Rojas pues mantuvo los dos apellidos de su padre, nació en Alba de Tormes (Salamanca) el 19 de abril de 1885. Estudió en un colegio de Ciudad Rodrigo y en 1900 se trasladó a Salamanca para empezar sus estudios de Derecho, coincidiendo con Miguel de Unamuno que entonces era el rector de la universidad. Desde el principio se estableció entre ellos una sintonía que continuaría en el tiempo, aunque con pequeños altibajos.

Durante los años de estudio en la universidad, presididos por el pesimismo intelectual con el que se iniciaba el siglo después de la guerra de Cuba, conoció a quienes después serían personajes notables como Fernando Iscar Peyra, Federico de Onís, Filiberto Villalobos, Cándido Rodríguez Pinilla, Luis Hortal y Antonio García Boinza. Con ellos se reunía en el "Suizo", donde se hablaba de política, de economía, de literatura, de Castilla, y allí se perfiló la idea de la revista *Gente Joven*, que nace a finales de 1904 con la intención de llevar una savia nueva a la apagada vida de la ciudad y que cosechará un éxito inmediato por su escritura optimista y agresiva (Moreiro, 1984: 20-22). Pero precisamente esta agresividad, con frecuencia insolente, y algunas tensiones internas llevaron a la desaparición de la revista menos de un año después.

En 1906 se licencia en Derecho en Salamanca y a finales del año siguiente obtiene el doctorado en Madrid, donde colaboraba en periódicos y revistas de tirada nacional, como *Vida intelectual*, *La lectura* y *Nuevo mundo*. Llevaba dentro el periodismo y estas colaboraciones le ayudaban a mantenerse pues no quería opositar como abogado. En 1907 fue becado para seguir sus estudios durante un año en la Universidad de Bolonia. En Italia se ocupó de la sección de literatura española de la revista florentina *Nuova rassegna di Letterature Moderne*, estuvo en contacto con los escritores más importantes del momento, como Benedetto Croce, Mario Papini y Giovanni Puccini, y conoció a Benito Mussolini. Dedicó parte del dinero de la beca a viajes por el norte de Italia, Francia y Suiza: en Ginebra compartió vecindario con Lenin, con quien mantuvo conversaciones sobre una posible revolución campesina en Castilla. Como afirma Moreiro (1984: 32): "La breve estancia en Italia fue fructífera, si no para el especialista de Derecho, sí para el escritor, para el viajero, para el diletante, para el ciudadano del mundo".

A su regreso a España en 1908 desarrolló una gran actividad como escritor, primero en Madrid. En 1911 se encuentra, sin embargo, en Alba de Tormes y con otros amigos intelectuales, como Cándido Rodríguez Pinilla, Fernando Iscar Peyra y Marcelino Martín González, funda *La ciudad*, una publicación semanal en la que se escribe, entre otras cuestiones, de la postración espiritual y cultural de Salamanca y que tendrá vida hasta mediados de 1913, cuando desaparece a causa de las diferencias de criterio entre sus colaboradores y también como consecuencia de algunos artículos polémicos de Sánchez Rojas, que desde 1912 se encuentra en Barcelona.

De salud frágil, en 1913, Sánchez tiene los primeros síntomas de una enfermedad de corazón y en 1914, a la muerte de su padre, vuelve a la casa familiar para encargarse del bufete paterno. Insatisfecho, regresa a Madrid en 1916, donde su fama de bohemio le impide publicar en los diarios más importantes pero, poco a poco, irá abriéndose camino y conseguirá escribir para diversas publicaciones, como *La nación*, *La esfera*, *La publicidad* y *España*. Precisamente por su colaboración con esta última revista es detenido en 1917 y llevado preso a la cárcel de

Oviedo. Una vez de vuelta en Madrid, ingresa en el Partido Socialista, donde entra en contacto y hace amistad con Indalecio Prieto, César González Ruano y Julián Besteiro. Escribirá para *Iberia*. Partidario de los aliados en la Primera Guerra Mundial, su pluma es mordaz contra los germanófilos y justifica su postura de este modo: "Soy aliado porque Francia es la gracia, Italia la inteligencia, Inglaterra la garantía de libertad y América el espíritu de la ciudadanía del mundo" (cit. a través de Moreiro, 1984: 48).

En 1918 su salud empeora, lo que desestabiliza la situación económica de la familia. Se traslada a Peñaranda, donde es ayudado por un amigo y donde pasa casi un año dedicado a la actividad política y periodística de denuncia del caciquismo agrario castellano, publicando tanto en *España* como en *El sol*. Su escritura se tiñe, por un lado, del impresionismo de Azorín y, por otro, de la espiritualidad intrahistórica de Unamuno, y será considerado, en palabras de la revista *España*, "uno de los escritores más cultos y castizos, desde luego el más sensible, después de Azorín, a la vida y el paisaje de Castilla" (cit. a través de Moreiro, 1984: 58).

Más adelante vuelve a Madrid, donde sigue malviviendo de su pluma y participando en algunos acontecimientos de tipo político. Por ejemplo, en 1926, Primo de Rivera dictó su destierro en Huesca por haber defendido a Unamuno en la Casa del Pueblo de Eibar (Guipúzcoa) durante una gira de la tuna. Después vuelve a Madrid donde afrontará una etapa de escasa actividad, sin domicilio fijo y con una salud debilitada: esto se traduce en un decaimiento progresivo que se concluye con su muerte el 31 de diciembre de 1931 en un hotel de Salamanca, precisamente el día en el que iba a recibir un homenaje con la presencia del escritor bilbaíno.

Fue un personaje de inteligencia probada, dotado de gran facilidad para escribir, pero con poca fuerza de voluntad. En una carta a Unamuno escribe (Moreiro, 1984: 30): "Toda mi vida me llevo en proyectos, pero sin haberme puesto jamás a hacer cosa alguna […] porque el peor enemigo mío soy yo mismo". Su vida tuvo algo de azaroso, para algunos fue incluso el último bohemio, una encarnación de los personajes valleinclanescos: no tenía residencia fija, dormía donde podía, incluso en la redacción de *El Adelanto*, donde había una cama conocida como la de Sánchez Rojas. En alguna ocasión se lamentó de su forma de vida:

> No sé sino que vivo insatisfecho, anhelante, consciente de mi limitación y de mi impotencia: no sé más sino que no he dicho todavía mi palabra, ni forjado mi arte, ni cantado mi canción, ni escrito mi libro, ni rimado mi verso. Y sé que no lo haré nunca; que toda mi vida será un proyecto eterno, un tejer y destejer, un anhelo doloroso para hurtar el dolor y encontrármelo a cada paso […] (10 de agosto de 1922 en *La publicidad* de Barcelona, cit. a través de Moreiro, 1984: 62)

Pero, sin embargo, no fue capaz de encauzarla de otro modo, a pesar de la insistencia de su familia y del mismo Unamuno para que no se limitara a ser solo periodista. Nos encontramos, por tanto, frente a un personaje contradictorio, como él mismo reconocía en *Gente joven* el 17 de enero de 1905 (cit. a través de Moreiro, 1984: 20): "Soy tolstiano, zolesco, unamunista, clásico y romántico en cosas de arte; republicano, carlista y liberal en política; escéptico y creyente en embustes gigantescos. Y así se arma cada zipizape en los adentros de mi espíritu, que ni yo mismo me entiendo". Tampoco se preocupó demasiado de conservar su propia obra, que ha quedado desperdigada, complicando así su estudio. Afortunadamente, los artículos periodísticos se conservan en las hemerotecas y demuestran su calidad como cronista político de la época.

Fue netamente liberal: su liberalismo fue respirado en los veraneos en Portugalete (Vizcaya) donde entró en contacto con el "acendrado liberalismo bilbaíno, de corte industrial y de aire moderno, un punto cosmopolita" (Moreiro, 1984: 14). Se destacó, además, dentro de la época regeneracionista en la que vivió, como republicano y socialista, y fue valiente defensor

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

de aquello que creía justo: en varios de sus artículos para diferentes periódicos nacionales y locales habló de los problemas que afectaban a su región, sobre todo a León y Salamanca.

Se relacionó, por tanto, con políticos e intelectuales célebres de su tiempo como Azorín, Unamuno, Dorado Montero, Valle-Inclán, Beccari, Indalecio Prieto, etc. A pesar de su aspecto estrafalario, también era invitado a reuniones y fiestas de sociedad, donde su conversación era muy apreciada, especialmente durante su estancia en Italia. Fue considerado un hombre culto y un periodista admirado, por eso cuando solicitó con méritos suficientes el puesto de Cronista de Salamanca en la Diputación, la ciudad confiaba en que le fuera otorgado, sin embargo, los diputados concedieron la plaza al Padre Luis Alonso Getino, lo que supuso no solo un duro golpe para Sánchez Rojas sino también un escándalo en el mundo intelectual salmantino.

Podemos decir que su actividad se dividió entre la literatura, el periodismo, la crónica y la traducción. Trabajó para varios periódicos, sobre todo *El Adelanto* y *La Vanguardia*, fue redactor de *El sol*, colaboró con revistas como *España* o *La esfera* y con innumerables publicaciones de todo tipo como *Vida intelectual*, *La lectura*, *Nuevo mundo*, *La ciudad*, *La actualidad*, *El liberal* de Bilbao, *El Heraldo de Aragón*, *La voz de Guipúzcoa*, *Prensa gráfica*, etc.

Fue autor de obras como *Tratado de la perfecta novia*, *Paisajes y cosas de Castilla*, *Sensaciones de Salamanca*, *Las mujeres de Cervantes* –obra que le había sido encargada por los editores Montaner y Simón y que no llegó a terminar–, *Elogio a Gabriel y Galán*, *Elogio a Julián Sánchez Ruano*, *Castila y Cataluña*, *A propósito de los exámenes*, *El problema del anarquismo* –su tesis doctoral–, *Mercedes* y otras que en su mayoría no fueron publicadas o se perdieron en alguna de las muchas pensiones donde vivió.

Su faceta de traductor tuvo una notable producción: tradujo desde el italiano, lengua que había aprendido durante su estancia en Italia. Fueron varias las editoriales de Madrid que le encargaron traducciones, como América, Mundo Latino, Calpe, Biblioteca Nueva, Imprenta J. Blass y Compañía y La España Moderna. Tradujo las siguientes obras (cfr. Moreiro, 1984: 31-32, nota 6): *La vida es sueño, Don Quijote y otros ensayos* de Josué Carducci; *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, *España en la vida italiana durante el renacimiento* y *Breviario de estética* de Benedetto Croce –con prólogo de Unamuno–; *Criquette* de Ludovico Halevy; *El sindicalismo* de Enrique Leone; *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo; *La política clerical y la democracia* de Rómulo Murri; *¡Viva la anarquía!* de Mario Puccini; *Lo trágico cotidiano y el piloto ciego*, *El crepúsculo de los filósofos* e *Historias inverosímiles* de Giovanni Papini; así como *Carta de amor a las modistillas* de Guido Da Verona.

En los elogios fúnebres, se leía en *El liberal* (cit. a través de Moreiro 1984: 91):

> Fue un hombre que, de haber sabido administrar las excelsas cualidades que atesoraba, de haber sido menos rebelde a las conveniencias y protocolos de la vida al uso, hubiera ocupado los sitios más eminentes por fuero legítimo de inteligencia. Nada quiso ser, y en esta exquisita renuncia reside su mérito más resplandeciente. José Sánchez Rojas muere pobre, como vivió toda su vida; muere con su traje sucio y desvaído; muere con aquel famoso pergeño, del que se hizo leyenda y diatriba por los barbilindos de la república literaria. Pero deja una labor copiosa y meritísima, una fama ganada a punta de ingenio y bien decir, una bibliografía que para sí quisieran muchos de los que en vida le miraron conmiserativamente porque no sabía hacerse el lazo de la corbata, él, que podía haberlos confundido con el ático azote de la ironía insuperable.

4. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN: LAS INTERVENCIONES DEL TRADUCTOR

La traducción de Sánchez Rojas va precedida de un breve escrito, a modo de prólogo, firmado por el traductor en el que este indica quién fue Maquiavelo, cuáles fueron sus obras y hace referencia a la polémica suscitada por *Il principe*. Afirma, siguiendo a Pasquale Villari en

Niccolò Macchiavelli e i suoi tempi (1877-1882), que quizá no haya existido nadie menos maquiavélico que el mismo Maquiavelo y, frente a las críticas recibidas por el autor a lo largo de la historia, nos dice: "[…] el hombre ponderado y discreto del siglo XX tropieza sencillamente con un maravilloso libro, lleno de sagacidad y realismo, que nos demuestra lisa y llanamente que son los hombres y no las ideas las que rigen y gobiernan a los pueblos."

Hemos tomado como original de referencia para nuestro análisis la edición de Giorgio Inglese, titulada *De principatibus* y publicada en Roma en 1994. El motivo es que, desconociendo la edición o ediciones originales de las que se sirvió el traductor[5], nos ha parecido más oportuno partir de una de las mejores ediciones que existen hoy en día, sobre todo si tenemos en cuenta el minucioso estudio crítico de los manuscritos[6]. Naturalmente las ediciones de *Il principe* son innumerables y presentan variantes, pues la obra circuló de forma manuscrita no solo antes de su publicación sino también después, ya que cuando fue prohibida en el *Index*, quien estaba interesado en leerla, tuvo que recurrir a transcripciones realizadas a partir de los ejemplares impresos (García López, 2004: 50).

Presentamos ahora las diferentes intervenciones del traductor: empezaremos con aquellos pasajes que presentan una reelaboración del texto que, como veremos, puede consistir en una reordenación de los elementos de la frase, en un cambio en las estructuras sintácticas o en una modificación total del pasaje a través de diferentes técnicas[7], como la ampliación lingüística, la compresión lingüística, la modulación, la trasposición, la particularización, la compensación y la amplificación, unidas a otros cambios en la sintaxis; seguiremos con un apartado dedicado a casos concretos de ampliación lingüística y otro, a casos de compresión lingüística; a continuación, propondremos un apartado sobre la técnica de la elisión, es decir, la supresión de algunas palabras o frases del original, y otro, sobre los errores encontrados; después trataremos brevemente la traducción de los conceptos de 'virtù' y 'fortuna', la traducción de los nombres de lugar y persona, y las citas latinas; dedicaremos otro apartado a la presencia simultánea de expresiones coloquiales y de lenguaje culto; le seguirá el análisis de la amplificación a través de notas al pie de página; y terminaremos con la presentación de dos ejemplos de pasajes –creemos– magistralmente traducidos.

4.1. Reelaboración del texto

El primer ejemplo nos muestra la reordenación de la primera parte de la frase inicial de la Dedicatoria, reordenación que se da también en otras traducciones españolas (Lista, 1821: xxi; B., 1948: ix; Granada, 1981: 33); a continuación, se aprecia la sustitución de la subordinada de relativo 'che infra le loro…' por los complementos de nombre 'de mérito' y 'de gusto' y la supresión de la subordinada que comienza con 'dove'; por último, se añade el sustantivo 'joyas' y el marcador reformulador recapitulativo 'en fin'[8].

> INGLESE (1994: Dedica, 181): **Sogliono el più delle volte** coloro che desiderano acquistar grazia appresso uno principe farsegli incontro con quelle **cose che infra le**

[5] Hemos cotejado la traducción de Sánchez Rojas con la edición de *Il principe di Niccolò Machiavelli* con comentario histórico, filológico y estilístico de Giuseppe Lisio, publicada en Florencia en 1900. Es posible que el traductor la conociera, pues es una edición importante que ha servido de punto de referencia a otras, como la de Chabod de 1927 publicada en Turín, y es citada también por Inglese en la de 1994. Sin embargo, hay algunos pasajes donde se observa claramente que la versión española no sigue este posible original.

[6] Son especialmente interesantes los capítulos II, III, IV y V que tratan los manuscritos utilizados para la reconstrucción crítica del texto y las relaciones entre ellos, así como los apartados del capítulo VI que se refieren a las características de la edición crítica (VI, 157-175).

[7] Para las técnicas de traducción, su definición y clasificación seguimos a Hurtado Albir (2001, [2]2004: 256-271).

[8] Para la terminología relacionada con los marcadores del discurso seguimos a Martín Zorraquino y Pórtoles (1999: 4051-4213).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

> **loro abbino più care o delle quali vegghino lui più dilettarsi**; **dove si vede molte volte essere loro presentati** cavagli, arme, drappi d'oro, pietre preziose e **simili ornamenti** degni della grandezza di quelli.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: Dedicatoria, 7): Los que quieren lograr la privanza de un príncipe suelen, **por regla general**, comenzar su tarea regalándole **cosas de mérito, o sencillamente de gusto y pasatiempo**: caballos, armas, telas de oro, **joyas**, piedras preciosas, **objetos, en fin**, dignos de su grandeza.

Avanzando en la Dedicatoria, encontramos otro ejemplo de reelaboración del texto original: en primer lugar, tenemos un caso de particularización pues se traduce 'cose' con 'asuntos públicos', un correspondiente más preciso; la coordinación copulativa del complemento circunstancial es sustituida por una coordinación distributiva que termina, además, con un punto y aparte; identificamos un caso de ampliación lingüística que se repite con frecuencia en esta versión y que veremos más adelante en 4.2.: es la traducción de un término a través de dos, que suelen ser sinónimos y están unidos por una conjunción, como 'continua' traducido por 'constante y no interrumpida'; por último, desaparece la subordinada de relativo 'le quali […]' de la parte final y, a través de una compresión lingüística, se sintetizan las palabras del original, aunque el sentido viene respetado.

> INGLESE (1994: Dedica, 182): […] la cognizione delle actioni delli uomini grandi, imparata da me con una lunga experienza delle **cose** moderne **et** una **continua** lectione delle antiche; **le quali avendo io con grande diligenzia lungamente excogitate et examinate, et ora in uno piccolo volume ridotte, mando alla Magnificenzia vostra**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: Dedicatoria, 7): […] mi conocimiento de las hazañas de los grandes hombres, conocimiento que he atesorado, **bien** por una larga experiencia de los **asuntos públicos** de nuestra época, **bien** por el **constante y no interrumpido** estudios de la historia de la antigüedad.
> **En este librito que envío a Vuestra Magnificencia concreto, con atención y con cuidado, todas mis observaciones**, […]

Otro ejemplo se encuentra en el capítulo III, donde se habla de los principados mixtos: aquí se sustituye una oración coordinada copulativa con una subordinada de relativo.

> INGLESE (1994: III, 186): Per queste ragioni Luigi XII re fi Francia **occupò subito** Milano e **subito lo perdé**; […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 12): Por eso el rey de Francia Luis XII perdió el Estado de Milán **con la misma rapidez con que lo había ganado**, […].

En el mismo capítulo, encontramos un pasaje que sufre una clara reelaboración con una ampliación al final. La primera intervención con 'de no hacer' implica una compresión lingüística que reduce la frase del original. La segunda intervención, sin embargo, consiste en una reordenación de los elementos de la frase: efectivamente, la oración de relativo de Maquiavelo 'che sono una minima parte' se refiere a 'coloro che togli i campi e le case' pero, por la posición de la misma, podría interpretarse como antecedente 'nuovi abitatori', ya que la frase aparece justo después de este sintagma; Sánchez Rojas reordena los elementos y coloca la oración de relativo después de su antecedente, colocando al final del período la frase final de infinitivo 'para darlas a los nuevos moradores'. Encontramos una inversión de los elementos respecto al original en 'Poco daño podrán hacer […]'. Se advierte además que la aposición con gerundio de valor causal 'rimanendo dispersi e poveri' se convierte en una subordinada causal con la conjunción 'porque'. Por último, la forma verbal 'dovrebbero

quietarsi', en vez de ser traducida de manera literal a través de una perífrasis obligativa, sufre una ampliación evidente con 'ya harán bastante con callar y pasar de largo para no llamar la atención'.

> INGLESE (1994: III, 188-189): L'altro migliore remedio è mandare colonie in uno o due luoghi, che sieno quasi compedes di quello stato: **perché è necessario o fare questo, o** tenervi assai gente d'arme e fanti. Nelle colonie non si spende molto; e sanza sua spesa, o poca, ve le manda e tiene, e solamente offende **coloro a chi toglie e campi e le case per darle a' nuovi abitatori, che sono una minima parte di quello stato**; e quegli che gli offende, **rimanendo dispersi e poveri**, **non gli possono mai nuocere**; e tutti li altri rimangono da uno canto inoffesi, – e per questo **dovrebbero quietarsi,** – dall'altro paurosi di non errare, per timore che non intervenissi a loro come a quelli che sono stati spogliati.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 14-15): Otro factor excelente para conservar los pueblos conquistados consiste en mandar colonias a una o dos plazas que sean llaves del Estado; **de no hacerlo,** hay que mantener en ellas numerosas tropas de a pie y de a caballo. No son costosas las colonias al príncipe; con escaso o con ningún estipendio puede enviarlas y mantenerlas, perjudicando solo con **ellas a los que priva de haciendas y de habitaciones, que son una exigua parte de la población indígena**, **para darlas a los nuevos moradores**. **Poco daño podrán hacer** los desposeídos, **porque se encontrarán dispersos y perjudicados**, y los demás, por temor a ser expoliados como los otros, **ya harán bastante con callar y pasar de largo para no llamar la atención.**

Otro caso interesante de reelaboración del texto se encuentra en el capítulo IV: observamos, por un lado, ampliaciones como 'según yo veo' o 'poner en pie de guerra sus'; por otro, una modificación de la sintaxis a través de la perífrasis obligativa 'hay que derrotarlos y aniquilarlos'; advertimos también un pequeño error de 'no mismo sentido' en la traducción de la secuencia 'non si ha a dubitare di altro che del sangue del principe' como 'solamente así podrá prescindir el conquistador de la dinastía del príncipe', ya que el original dice que si ocurre lo que se ha expuesto antes, el único peligro que resta es la sangre o dinastía del príncipe; por último, las líneas finales del pasaje en español muestran una reelaboración de la sintaxis, pero se respeta también aquí el significado del original.

> INGLESE (1994: IV, 198): Onde chi assalta el Turco è necessario pensare di averlo a trovare tutto unito, e gli conviene sperare più nelle forze proprie che ne' disordini di altri. **Ma vinto che fussi, e rotto** alla campagna in modo che non possa **rifare** exerciti, **non si ha a dubitare di altro che del sangue del principe**: el quale spento, **non resta alcuno di chi si abbia a temere, non avendo gli altri credito con li populi; e come il vincitore avanti la vittoria non poteva sperare in loro, così non debba dopo quella temere di loro.**
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: IV, 24): Para atacar a los turcos se precisa, **según yo veo**, buscar la ocasión de encontrarlos unidos y compactos, procurando lograr el triunfo por el propio prestigio y no fiarlo en las divisiones del **enemigo**. **Y hay que derrotarlos y aniquilarlos** hasta el punto de que no puedan tornar a **poner en pie de guerra sus** huestes; **solamente así podrá prescindir el conquistador de la dinastía del príncipe**. Extinguida ésta, **nada habrá que temer después, porque los restantes magnates carecen de aquella fama en los pueblos que les haga deseables al vencedor antes de la victoria y temibles después de ella**.

En el siguiente pasaje del capítulo V, observamos, en primer lugar, una ampliación del discurso con 'Inténtese lo que se intente, y se tome la precaución que se tome', pero a

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

continuación la traducción es bastante libre: el traductor elimina la referencia a los habitantes para concentrarse en 'ordini' a través de los sustantivos 'libertad', que aparece en las líneas anteriores a este pasaje, y 'régimen liberal'; en la parte final prefiere utilizar la palabra 'aspiración' que, repitiéndola en la última frase, le sirve para introducir el ejemplo de Pisa a través de una subordinada de relativo, mientras que en el original aparece una subordinada de modo. A pesar de estas intervenciones, el sentido de las palabras del original viene vehiculado correctamente.

> INGLESE (1994: V, 202): E per cosa che si **faccia o si provegga**, se non si disuniscono o dissipano gli abitatori non dimenticano quello nome né quegli ordini, e subito in ogni accidenti **vi ricorrono**: **come fe' Pisa** dopo cento anni che la era suta posta in servitù da' Fiorentini.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: V, 27): **Inténtese lo que se intente, y se tome la precaución que se tome**, **ni la libertad ni el régimen liberal** se escapan a la memoria, de tal suerte que serán siempre la eterna **aspiración**. **Aspiración que sintió** Pisa después de estar sometida durante tanto tiempo a la dominación de Florencia.

Vemos ahora otro ejemplo de reelaboración del texto en el capítulo VI, donde se habla de las armas propias: respetando fielmente el sentido de las palabras del original, el traductor español reelabora la sintaxis y amplía el texto con un estilo quizá más literario, más elevado en la lengua de llegada.

> INGLESE (1994: VI, 205): Donde nasce che, qualunque volta quelli che sono **nimici** hanno **occasione** di assaltare, lo fanno partigianamente, e quelli altri difendono **tiepidamente**: in modo che insieme con loro **si periclita.**
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VI, 31): De aquí nace que los **enemigos de todo cambio** formen partido para combatirlo en cuanto hallan **coyuntura favorable**, mientras que **los defensores defienden** la mudanza **con timidez, con cautela y sin comprometerse demasiado**, de suerte que unos y otros **ponen en peligro el régimen nuevo**.

En el siguiente pasaje del mismo capítulo el traductor parece tratar de acercar el texto al lector meta a través de la particularización: el término 'alianzas' resulta más preciso y más unívoco que el de 'amistades' y lo mismo podemos decir para 'pactó' frente a 'prese'; por otro lado, la ampliación lingüística de la parte final embellece el estilo conciso de Maquiavelo.

> INGLESE (1994: VI, 206-207): Costui spense la milizia vecchia, ordinò della nuova; lasciò le **amicizie antiche**, **prese** delle **nuove**; e come ebbe amicizie e soldati che fussino sua, potè in su tale fondamento edificare ogni edifizio, **tanto che lui durò assai fatica in acquistare e poca in mantenere**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VI, 32): Acabó con la milicia antigua, fundó la nueva, abandonó las **viejas alianzas**, **pactó otras más convenientes**, y como tuvo magníficos soldados y buenos amigos, edificó sobre tales cimientos **con tal solidez que lo que supo adquirir con su gran talento pudo luego conservarlo sin el menor esfuerzo**.

Otro ejemplo se encuentra en el capítulo VII, que trata de los principados adquiridos por las armas ajenas y por la fortuna: aquí observamos que la construcción con participio se transforma en una oración en pasado; a continuación, se particulariza 'Il Duca' con el nombre propio, algo que el traductor hace con frecuencia para aclarar al lector de quién se está hablando; se sigue con una modificación de la sintaxis, pues se introduce un enlace

adversativo 'pero' y se sustituye la construcción de gerundio con una oración final de infinitivo; por último, observamos una ampliación que explicita mejor el sentido del original.

> INGLESE (1994: VII, 210): **Acquistata** dunque Il **Duca** la Romagna e sbattuti e Colonnesi, **volendo mantenere quella e procedere più avanti, lo impedivano due cose**: l'una, le arme sua che non gli parevano fedele; l'altra, la volontà di Francia; […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VII, 36): **Conquistó César Borgia** la Romaña venciendo a los Colonna; **pero tropezaba con dos dificultades para conservar y extender sus conquistas**: una **estriba en la poca confianza que le merecían sus topas**, y la segunda **dificultad consistía en la voluntad de Francia**, […].

Un ejemplo más de reordenación interesante aparece en el capítulo VIII: en primer lugar, observamos la eliminación de la conjunción 'perché', que el traductor parece no considerar indispensable; a continuación, se da una inversión en el orden de la frase pues la subordinada condicional, que es bastante larga y en el original aparece delante de la proposición principal, pasa a estar detrás de esta en el texto español; al mismo tiempo, esta subordinada condicional presenta dos complementos directos en la versión original ('virtù' y 'grandezza') que se amplían a tres en la versión española ('denuedo', 'habilidad' y 'grandeza de ánimo'); los verbos coordinados 'soportare e superare' se traducen a través de la repetición del verbo 'vencer'; 'adunque' viene ampliado con 'por lo expuesto'; y la secuencia final presenta una trasposición o cambio de la categoría gramatical (Hurtado Albir, 2001, ²2004: 271): los pronombres indefinidos con función anafórica ('senza l'una e l'altra') se traducen con los sustantivos a los que se refieren ('sin fortuna y sin virtud').

> INGLESE (1994: VIII, 219-220): Perché, **se** si considerassi la **virtù** di Agatocle **nello entrare e nello uscire de' pericoli e la grandezza dello animo suo nel sopportare e superare le cose adverse**, non si vede perché egli abbia ad essere iudicato inferiore a qualunque excellentissimo capitano: nondimanco la sua **efferata crudeltà et inumanità**, con infinite sceleratezze, non consentono che sia infra gli excellentissimi uomini celebrato. Non si può **adunque** attribuire alla fortuna o alla virtù, quello che sanza **l'una e l'altra** fu da **lui** conseguito.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VIII, 45): No se puede considerar a Agatocles inferior a ningún gran capitán **si** tenemos en cuenta **su denuedo para hacer frente a los peligros, la habilidad desplegada en sortearlos y su grandeza de ánimo para vencer y vencer las calamidades**, aunque su **absoluta carencia de moral y sus infinitas perversidades** nos veden que le incluyamos **en el catálogo de** los grandes hombres. No tratamos, **por lo expuesto**, de achacar a la virtud o a la fortuna **lo que sin fortuna y sin virtud supo conseguir Agatocles**.

Esta repetición de las palabras 'virtud' y 'fortuna' en una frase tan breve podría considerarse quizá un caso de compensación: en algunos pasajes el traductor reduce el texto a veces repetitivo de Maquiavelo y en otros, sin embargo, posiblemente para compensar, utiliza el recurso de la repetición donde el autor no lo hace, como ocurre también en el ejemplo siguiente:

> INGLESE (1994: VIII, 223): Per che le iniurie si debbono fare tutte insieme, acciò che, assaporandosi meno, offendino meno; e benefizii si debbono fare **poco a poco**, acciò si assaporino meglio.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VIII, 49): Háganse de una vez todas las ofensas, que no hieren demasiado si no tornan a repetirse. En cuanto a los beneficios, es mucho más lógico hacerlos **poco a poco**, que hechos **poco a poco** se saborean mejor.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

El próximo pasaje nos muestra un caso de reelaboración del original que afecta a la sintaxis: se aprecia un caso de compresión lingüística pues las dos subordinadas temporales se traducen con dos condicionales más breves. Hemos de señalar también la frase 'las calañas se le tornan lanzas', que parece revelar la voluntad de un estilo más ampuloso y rebuscado, menos natural que el del original italiano.

> INGLESE (1994: XIX, 272): Concludo per tanto che uno principe debbe tenere delle congiure poco conto, **quando il populo gli sia benivolo**: ma **quando gli sia nemico et abbilo in odio**, debba temere d'ogni cosa e di ognuno.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 92): Debe cuidarse poco el príncipe de las conspiraciones **si es popular**, pero **como sea odioso**, **las calañas se le tornan lanzas** y debe recelarlo todo de las cosas y de los súbditos.

Otros casos más simples de reelaboración están ligados al uso de algunas técnicas de traducción. En primer lugar, queremos proponer algunos ejemplos de modulación, es decir, cuando se aporta un "cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original" (Hurtado Albir, 2001, ²2004: 270).

> INGLESE (1994: III, 188): […] sì che la offesa che si fa' l'uomo debbe essere in modo che la **non tema la vendetta**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 15): […] por eso, el agravio que se les haga debe ser de aquellos que **no puedan vengar**.

> INGLESE (1994: III, 191): Però e Romani, vedendo discosto gl'inconvenienti, vi remediorno sempre, e non gli lasciorno mai seguire per **fuggire una guerra**, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 17): Previsores los romanos, supieron conjurarlos antes de que aumentaran, aun **afrontando guerras**, […].

> INGLESE (1994: XI, 232): **Restaci** solamente al presente a **ragionare** de' principati ecclesiastici, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XI, 57): **Tengo que hablar** aquí de los principados eclesiásticos.

> INGLESE (1994: XIII, 245): Colui adunque che **vuole non potere vincere**, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIII, 69): El que **quiera ser derrotado**, […].

Por último, presentamos también un caso de trasposición, es decir, de cambio de categoría gramatical, donde los verbos 'chiarire' y 'iudico' se convierten en los sustantivos 'claridad' y 'juicio', respectivamente.

> INGLESE (1994: X, 229): E per **chiarire meglio questa parte**, dico come **io iudico** […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: X, 55): Escribiré, **para la mayor claridad de mi argumentación**, que, **a mi juicio** […].

4.2. Ampliaciones lingüísticas

Hemos visto ya casos de ampliaciones que servían para la reelaboración de algunos pasajes. Presentaremos ahora otros ejemplos que parecen responder a la voluntad de ofrecer al lector español una versión con un estilo más elaborado. En primer lugar, tenemos un tipo de ampliación que hemos observado repetirse con mucha frecuencia en el texto español: es la

traducción de un término –ya sea sustantivo, adjetivo o verbo– a través de dos, que son sinónimos y aparecen unidos generalmente por la conjunción copulativa 'y'. Hemos identificado más de quince ejemplos, de los que mostraremos solo algunos:

> INGLESE (1994: II, 185): […] minore **necessità** di **offendere**, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: II, 10): menos **necesidad y motivo** […] para **vejar y molestar** […].

> INGLESE (1994: III, 186): […] **provedersi** nelle parte più **debole**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 12): **fortificar y guarnecer** los puestos más **difíciles y descuidados**.

> INGLESE (1994: VIII, 222): […] lui ad un tratto si rizzò, dicendo quelle essere cose da ragionare in luogo più **secreto**; […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VIII, 47): […] se levantó de improviso para sugerir que semejante conversación era para sostenerse con más **secreto y reserva** […].

> INGLESE (1994: IX, 226): E per **chiarire** meglio questa parte, dico come […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: IX, 51): **Aclararé y ampliaré** este particular sugiriendo que […].

> INGLESE (1994: XIV, 249-250): […] quando e principi hanno pensato più alle **delicatezze** che alle armi […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIV, 73): […] cuando se entregan **a la molicie y al reposo**.

> INGLESE (1994: XXVI, 307): […] era necessario […] a conoscere […] la excellenza di Teseo, che li Ateniesi fussino **dispersi**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXVI, 122): Y si hacía falta […] que los atenienses se encontrasen **dispersos y desunidos** para estimar las excelentes condiciones de Teseo […].

En otros casos, se interviene en el texto a través de pequeñas ampliaciones que pueden afectar a sustantivos, adjetivos o adverbios:

> INGLESE (1994: II, 184-185): […] in modo che, se tale principe è di ordinaria industria, sempre se manterrà nel suo stato, se non è una extraordinaria et excessiva **forza** che ne lo privi: […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: II, 10): […] de suerte que si el príncipe tiene alguna habilidad, regirá siempre su Estado, salvo el caso de una extraordinaria y excesiva **corriente de fuerza**.

> INGLESE (1994: III, 188): Perché standovi si veggono nascere e **presto** vi puo' rimediare: […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 14): Porque viviendo en el país conquistado se ven nacer los desórdenes y se pueden remediar **con toda diligencia**; […].

> INGLESE (1994: III, 193): E fatto un **primo errore** fu costretto a **seguitare**: […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 19): Cometida **esta equivocación de tanta monta**, se vio obligado a **dar nuevos traspiés**, […].

> INGLESE (1994: XII, 243): […] e **vituperata** da' Svizzeri.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XII, 67): […] y que los suizos **la cubran de todo género de insultos.**

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

INGLESE (1994: XIII, 248): […] anzi è tuto obligato alla **fortuna**, […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIII, 72): y a merced de la **veleta de la fortuna** […].

Otras ampliaciones conciernen a pasajes más largos, como este que pertenece al capítulo IX, donde se habla de los principados civiles: observamos aquí el añadido de la frase 'que las del pueblo no suelen dañar a ninguno', lo que supone el uso de la técnica de la amplificación, es decir, la introducción de "precisiones no formuladas en el original" (Hurtado Albir, 2001, [2]2004: 269); después, aparecen ampliadas las secuencias correspondientes a 'opprimere' e 'non essere oppresso' con un léxico ciertamente escogido ('encamina sus pasos', 'establecer', 'tiranía', 'extirparla'); asimismo la parte final presenta dos ampliaciones, que junto con las anteriores, parecen obedecer al deseo de proponer una versión con un estilo menos sobrio y desnudo que el empleado por Maquiavelo.

INGLESE (1994: IX, 225): Oltre a questo, non si può con onestà satisfare a' grandi, e senza iniuria di altri, ma sì bene al populo; perché quello del populo è più onesto fine che quello de' grandi, volendo questi **opprimere**, e quello **non essere oppresso**. Preterea del populo inimico uno principe non si può mai assicurare, per essere **troppi**; de' grandi si può assicurare per essere pochi.
SÁNCHEZ ROJAS (1924: IX, 50-51): Hay que tener en cuenta además que las aspiraciones de la nobleza se logran casi siempre a costa del daño ajeno y **que las del pueblo no suelen dañar a ninguno**, ya que los propósitos del pueblo son más honrados que los de la nobleza, porque la nobleza **encamina sus pasos a establecer la tiranía**, y **la finalidad del pueblo es extirparla donde la encuentra**. El príncipe no puede nunca, además, estar muy seguro contra el pueblo porque son **muchos los que lo forman**, y sí puede estar seguro contra los nobles, porque **hay pocos nobles**.

Observamos también algunas ampliaciones en el siguiente ejemplo del capítulo XI, donde se tratan los principados eclesiásticos: son evidentes las que afectan a las secuencias 'Vene', 'Chiesa', 'spenti' y 'per le battiture di Alexandro, annullate quelle fazioni', que se traducen a través de estructuras más complejas y de un estilo más elevado, como por ejemplo 'ascender a la Silla'; a continuación, sin embargo, tenemos un caso de compresión lingüística a través de la forma verbal 'pudo' que sustituye a 'e trovò ancora la via aperta al modo dello'; pero encontramos, de nuevo, una ampliación en la secuencia 'seguitò, ma accrebbe' y otra en la parte final a través de la oración adversativa con 'sino'. Todas estas intervenciones nos muestran una vez más la voluntad de ofrecer al lector español un estilo elaborado.

INGLESE (1994: XI, 234): **Vene** di poi papa Iulio e trovò la **Chiesa** grande, avendo tutta la Romagna et essendo **spenti** e baroni di Roma e, **per le battiture di Alexandro, annullate quelle fazioni**; **e trovò ancora la via aperta al modo dello** accumular danari, non mai più usitato da Alexandro indietro. Le quali cose Iulio non solum **seguitò, ma accrebbe**, e pensò a guadagnarsi Bologna e spegnere ' Viniziani et a cacciare ' Francesi di Italia: e tutte queste imprese **gli riuscirno, e con tanta più sua laude**, quanto lui fece ogni cosa per adcrescere la Chiesa e non alcuno privato.
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XI, 60): Luego, el Papa Julio II, **al ascender a la Silla**, encontró **el poder de la Iglesia** fortalecido con el dominio de la Romaña, y a los barones romanos **sin influencia ni prestigio**, porque **el Papa Alejandro VI había conseguido reducir a la nada los dos bandos en que se dividían**. **Pudo** también acumular más dinero que su antecesor Alejandro, **superándole y aun aventajándole en sus cualidades políticas excepcionales**, porque ganó Bolonia, batió a los venecianos y arrojó de Italia a los franceses, **empresas todas dignas de la mayor alabanza**, porque **no se propuso con ellas enriquecer a sus parientes, sino sencillamente engrandecer el poder temporal de la Iglesia.**

Creemos que la misma explicación puede darse para justificar la siguiente intervención que aparece en capítulo XIX donde al autor habla de las virtudes de Severo, comparándolas con las del león y la zorra:

> INGLESE (1994: XIX, 277): E perché le actioni di costui furono grande e notabili **in uno principe nuovo**, io voglio brevemente mostrare quanto e' seppe bene usare **la persona del lione e della volpe**, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 96): Como los actos de Severo fueron realmente notables, **tratándose como se trataba de un nuevo príncipe**, demostraré cómo supo usar **de la fiereza del león y de la astucia de la zorra**, […].

4.3. Compresiones lingüísticas

Hemos tenido ocasión de ver ya en algunos ejemplos anteriores algunos casos de reducción del texto original a través de la técnica de la compresión lingüística, que ayudaba a la reelaboración de algunos pasajes. Veremos ahora otros ejemplos de compresión: en el primero, la subordinada de relativo se reduce a un sintagma; en el segundo, también una subordinada de relativo se condensa en un adjetivo, aunque hay además una amplificación a través de la secuencia 'si bien se mira', que no aparece en el original; en el tercero, otra subordinada de relativo se traduce con un sustantivo; y en el cuarto ejemplo se da una simplificación del estilo muy cercana a las construcciones usadas por el autor.

> INGLESE (1994: I, 183): E principati sono o ereditarii, **de' qual el sangue del loro signore ne sia suto lungo tempo principe**, o sono nuovi.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: I, 9): Y los principados se dividen en hereditarios **con larga dinastía de príncipes**, o nuevos.

> INGLESE (1994: III, 185-186): Il che depende da un'altra necessità naturale et ordinaria, quale fa che sempre bisogni offendere quegli **di chi si diventa nuovo principe** […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 11): Cosa que procede, **si bien se mira**, de esa necesidad completamente natural y ordinaria que obliga siempre al príncipe a vejar a sus vasallos **nuevos**, […].

> INGLESE (1994: XII, 236): […] e perché non può essere buone legge dove non sono buone arme, e **dove sono buone arme conviene sieno buone legge**, io **lascerò indietro el ragionare delle legge e parlerò delle arme**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XII, 61):
> Pero no puede haber leyes buenas donde no hay buenos ejércitos, y **al contrario**, y **ahora hablaré de éstos y no de aquéllas**.

> INGLESE (1994: XIV, 251): **La quale cognizione è utile in dua modi**: prima, s'impara […]; dipoi […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIV, 74): **Conocimiento** que es preciso si nos detenemos a considerar que, en primer lugar […], y en segundo, […].

4.4. Elisiones

Nuestro traductor interviene, como hemos visto, sirviéndose de diferentes técnicas: una utilizada con frecuencia es la de la elisión. Algunas de estas elisiones afectan solo a palabras o a frases breves y suelen tener una motivación de tipo estilístico; para otras, sin embargo, no

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

podemos dar una explicación concluyente. Pero debemos precisar que ningunas de estas elisiones va en detrimento del contenido global del mensaje de Maquiavelo.

Empezamos por aquellas que obedecen a cuestiones estilísticas. Maquiavelo utiliza con frecuencia algunas conjunciones para establecer una relación con lo apenas expuesto pero, repitiéndolas continuamente, algunos traductores prefieren eliminarlas si son prescindibles en el texto de llegada: es el caso de nuestra traducción y de otras, como las de 1821 y 1848; las traducciones más modernas, sin embargo, como Granada (1981) y Puigdomènech (1985, [8]2003) optan por traducir estas partículas y mantener así el estilo del autor.

Observamos, en primer lugar, la eliminación de la conjunción coordinada adversativa 'ma'. Maquiavelo la utiliza al inicio de los capítulos III, VIII, IX y XIX para establecer un contraste con los capítulos anteriores. En III y VIII ha sido traducida con la locución consecutiva 'de suerte que' y la causal 'como', respectivamente; sin embargo, ha sido eliminada en IX y en XIX, donde desaparece también la conjunción causal 'perché'.

> INGLESE (1994: III, 185): **Ma** nel principato nuovo consistono le difficultà.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 11): **De suerte que** los principados nuevos están erizados de dificultades.

> INGLESE (1994: VIII, 217): **Ma** perché di privato si diventa principe ancora in dua modi, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VIII, 43): **Como** los particulares pueden llegar a príncipes por dos caminos bien diferentes, […].

> INGLESE (1994: IX, 224): **Ma** venendo all'altra parte, quando uno privato ciptadino, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: IX, 49): Un ciudadano puede llegar a príncipe […].

> INGLESE (1994: XIX, 268): **Ma perché**, circa le qualità di che di sopra si fa menzione, io ho parlato de le più importanti, l'altre voglio discorrere brevemente sotto queste generalitá: […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 89): Después de haber hablado de las cualidades que han de adornar a un príncipe, voy a tratar en conjunto y con brevedad de las que tengo enumeradas, […].

Lo mismo sucede con la conjunción 'perché': Maquiavelo la utiliza para argumentar sus afirmaciones por medio de subordinadas causales. Aunque en muchos casos el traductor mantiene esta conjunción, en otros muchos la elimina, incluso pasando a otro párrafo, como ocurre en el primer y tercer ejemplo de los que siguen.

> INGLESE (1994: II, 185): […] che per essere antiquato in quello dominio. **Perché** el principe naturale ha minore cagioni e minore necessità di offendere, […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: II, 10): […] únicamente por su antigua soberanía en el ducado.
> El príncipe hereditario tiene menos necesidad y motivo para vejar y molestar […].
> INGLESE (1994: III, 191): […] alcuno stato. **Perché** ' Romani feciono in questi casi quello che tutti e principi savi debbono fare: […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 17): […] mando alguno. Los romanos hicieron entonces lo que debe hacer siempre todo príncipe prudente […].

> INGLESE (1994: XIX, 269): […] reverito da' sua. **Perché** uno principe debba avere dua paure: […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 89-90): […] amados por su pueblo.

Las dificultades que debe temer el príncipe son de dos clases: […].

Otra conjunción que suele ser eliminada es la coordinada copulativa 'e'/'et': en el primer ejemplo se observa además un caso de particularización, pues 'quella' se traduce por 'Santa Sede'; en el tercer ejemplo se pasa también al párrafo siguiente; y en el cuarto la conjunción viene eliminada al inicio del capítulo.

INGLESE (1994: III, 196): **E** per experienza si è visto che la grandezza in Italia di **quella** e di Spagna è stata causata da Francia […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 22): La experiencia nos confirma que Francia tuvo la culpa de que aumentase en Italia el poder de la **Santa Sede** y de España, […].

INGLESE (1994: XIII, 244): […] vincendo, resti loro prigione. **Et** ancora che di questi exempli ne sieno piene le antiche storie, […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIII, 68): […] pero si vencen, quedan siempre a merced de ellas. La historia antigua está llena de ejemplos que así lo confirman; […].

INGLESE (1994: XV, 254): […] l'uno religioso, l'altro incredulo, e simili. **Et** io so che ciascuno confesserà che sarebbe laudabilissima cosa […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XV, 77): […], religiosos, descreídos, etc.
Ya sé yo que sería buena cosa […].

INGLESE (1994: XXV, 302): **E** non mi è incognito come molti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXV, 117): Unos han creído y otros siguen creyendo que las cosas de este mundo […].

Incluimos en esta categoría de elisiones con motivación estilística también los siguientes ejemplos, donde la supresión parece responder a un intento de simplificación del pasaje, eliminando secuencias que sirven de enlace con lo que se va a decir pero que no son necesarias para la comprensión del texto:

INGLESE (1994: XIX, 276): **Discorrendo ora per opposito le qualità di** Comodo, Severo, Di Antonio Caracalla e Maximino, gli troverete crudelissimi e rapacissimi; […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 95): Cómodo, Septimio Severo, Antonio Caracalla y Maximino fueron harto crueles y rapaces […].

INGLESE (1994: XIX, 279): **Ma vegnamo a** Commodo, al quale era facilità grande tenere l'imperio […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 98): Cómodo pudo conservar su trono fácilmente […].

INGLESE (1994: XIX, 282): **Ma torniamo alla materia nostra.** Dico che qualunque considerrà el sopraescripto discorso, vedrà […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 100): El que medite cuanto he escrito en este capítulo verá […].

Presentamos ahora algunos ejemplos de elisión a los cuales no podemos dar una explicación cierta. Los dos primeros podrían deberse al hecho de que el traductor considere estas secuencias superfluas para la comprensión del mensaje:

INGLESE (1994: III, 192): Io non voglio biasimare questo partito preso dal Re: perché, volendo cominciare a mettere uno piè in Italia e non avendo in questa provincia

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

amici, **anzi sendogli per li portamenti del Re Carlo serrate tutte le porte**, fu necessario prendere quelle amicizie che poteva; […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 18): No es que yo censure la entrada del monarca ni las resoluciones que adoptó. Con el anhelo de sentar sus plantas en Italia, y careciendo en ella de partidarios y amigos, se vio obligado a echar mano de la amistad que se le ofrecía. […].

INGLESE (1994: VII, 211): Dopo questo, aspettò la occasione di spegnere e capi Orsini, **avendo dispersi quelli di casa Colonna**: la quale venne bene, e lui la usò meglio. Perché, […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: VII, 36): Luego esperó con paciencia el momento de rematar a los Orsini, ocasión que llegó con toda oportunidad y que aprovechó a maravilla, porque […].

Otras elisiones parecen afectar a pasajes que podrían resultar redundantes. En el primero encontramos, además, otra particularización al traducir 'ordine' con 'Parlamento'. En el tercero, Sánchez Rojas maneja una sintaxis más rica en la primera parte a través de algunas ampliaciones pero después no traduce las últimas líneas: aquí se podría pensar también en una posible distracción favorecida por la repetición de la secuencia 'grande a tenerlo', ya que desaparece el fragmento comprendido entre esta secuencia y su repetición.

INGLESE (1994: XIX, 273): […] né poté essere questo **ordine** migliore né più prudente, né che sia maggiore cagione della sicurtà del re e del regno. **Di che si può trarre un altro notabile: che e principi le cose di carico debbono fare subministrare ad altri, quelle di grazia loro medesimi.** E di nuovo concludo che uno principe de' stimare i grandi, ma non si fare odiare dal populo.
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 93): Organismo excelente y prudentísimo este del **Parlamento**, que sirve a la vez para la seguridad del monarca y para la seguridad de su reino.
El príncipe debe tratar consideradamente a los nobles, pero sin malquistarse el favor popular.

INGLESE (1994: XIX, 282-283): Pertanto uno principe nuovo in uno principato **nuovo non può imitare le actioni di Marco, né ancora è necessario seguitare quelle di Severo: ma** debba pigliare da Severo […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIX, 101): Así es que un príncipe nuevo sólo debe imitar en su principado a Severo […].

INGLESE (1994: IV, 197-198): Chi considera adunque l'uno e l'altro di questi **stati**, troverrà difficultà **nell'acquistare** lo stato del Turco, ma vinto che fia, **facilità grande a tenerlo**. **Così per adverso troverrà per qualche respetto più facilità a potere occupare il regno di Francia, ma difficultà grande a tenerlo.**
SÁNCHEZ ROJAS (1924: IV, 23): El que estudie a fondo estas dos **formas de gobierno** encontrará las más grandes dificultades **si se propone conquistar** el reino de los turcos; **pero hay que convenir en que**, una vez conquistado, **tendrá toda suerte de facilidades para su conservación.**

Terminamos este apartado con un ejemplo interesante que aparece en el capítulo XII. Nuestro traductor elimina la expresión 'col gesso', con la que el autor se refería a la facilidad con la que el rey de Francia entró en Italia en 1494. La expresión fue atribuida al papa Alejandro VI por el historiador Philippe de Commynes en sus *Mémoires* (VII: 14): "[...] los franceses entraron en Italia con espuelas de madera y con el yeso en la mano de los furrieles para ir señalando los lugares en los que se iban a alojar las tropas" (cit. a través de Puigdomènech,

1985, [8]2003: 116, nota 4). Sánchez Rojas no traduce de manera literal, pero sí trasmite el significado exacto, por lo tanto, o conocía este particular o podría seguir la traducción de Lista:

> INGLESE (1994: XII, 237): […] onde che a Carlo re di Francia fu lecito pigliare la Italia **col gesso** […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XII, 62): Carlos III se apoderó de **Italia sin tomar otro trabajo sobre sus hombros** que el de **alojar y aposentar las tropas**.
> LISTA (1921, XII, 78): "[…] Carlos rey de Francia se apoderó de Italia con la mayor facilidad, y sin más **trabajo** que el de ir en cada lugar **señalando alojamiento á sus soldados**: […]".

4.5. Errores de traducción

Hemos detectado también algunos errores de traducción que afectan al sentido de varios fragmentos. Generalmente aparecen en pasajes en los que se explican hechos históricos, pero no hemos identificado errores importantes que afecten al contenido de las ideas que Maquiavelo expone en su obra.

El primero aparece en el capítulo II y, como veremos más abajo, se encuentra en un pasaje donde otras traducciones españolas han errado también:

> INGLESE (1994: II, 185): Noi abbiamo in Italia, in exemplis, el duca di Ferrara, il quale **non ha retto** alli assalti de' Viniziani nell'ottantaquattro, né a quelli di papa Iulio nel dieci, **per altre cagione** che per essere antiquato in quello dominio.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: II, 10): Ejemplo de ello es, en Italia, el duque de Ferrara, **que aguantó** los ataques de los venecianos en 1848, y del Papa Julio II en 1510, **únicamente por su antigua soberanía en el ducado**.

Observamos un error en el plano semántico, consecuencia de una interpretación incorrecta del original. Maquiavelo expone las características del principado hereditario y afirma que será más fácil conservar este que uno nuevo, pues en el principado nuevo solo se debe mantener el orden ya establecido. Como ejemplo, cita al Duque de Ferrara, aunque el autor se refiera realmente a dos miembros de esta familia, que en aquel momento era la más antigua en un estado: Ercole d'Este (1471-1505), que fue derrotado por los venecianos en la Guerra de la sal, que terminó en agosto del 1484 con el tratado de Bagnolo; y Alfonso d'Este (1503-1534), a quien el papa Julio II le despojó de su estado por aliarse con Luis XII de Francia en la Guerra de la Santa Liga (1510-1512). Atendiendo, por tanto, a los hechos históricos, Ercole y Alfonso no pudieron resistir estos ataques por razones diferentes a su condición de 'príncipes antiguos'. Las otras traducciones que presentan un error en el mismo pasaje, incluso con interpretaciones diferentes, son:

> Mss. 902 (1680: II, 2r): Tenemos en Italia al Duque de Ferrara, por exemplo **que resistio** los asaltos venecianos en el 84 y los de el Papa Julio enel 10 **no por otra causa, que por hallarse anticuado en aquel dominio** [...].
> Mss. 1017 (finales s. XVII: II, 1r): [...] como el Duque de Ferrara que **con ninguna cossa** pudo resistir a los Veneçianos el año de mil y quatroçientos y ochenta y quatro, ni al papa Julio **sino con la antigüedad subçessiva** que sus antepasados tenían en aquel estado [...].
> LISTA (1821: II, 2): Tenemos un egemplo de esto dentro de Italia en la persona del duque de Ferrara, **el cual pudo resistir** á los Venecianos en el año de 1484, y al papa Julio II en el de 1510, **solamente porque era** un soberano antiguo en este ducado.
> B. (1842: II, 3): Tenemos de ello una prueba en el duque de Ferrara, que **logró arrostrar** los asaltos de los venecianos en el año 1484, y á los del papa Julio en el 1510, **solo por haberse anticuado en aquel dominio**.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

El siguiente error curiosamente lo encontramos también en la traducción de Lista (1821): el equívoco se halla en la interpretación del sujeto de 'volendo essere', que tiene que ser masculino plural como su atributo 'buoni'. Tanto Lista como Sánchez Rojas interpretan mal el texto y colocan como sujeto del verbo 'el príncipe', lo que nos hace pensar de nuevo en la posibilidad de que quizá nuestro traductor se sirviera en algunos pasajes de la traducción de Alberto Lista.

> INGLESE (1994: III, 188): […] non è oltre a questo la provincia spogliata da' tua offiziali; satisfannosi e **sudditi** del ricorso propinquo al principe, donde hanno più cagioni di amarlo**, volendo esser buoni, e, volendo essere altrimenti, di temerlo**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 14): Además, es muy difícil que puedan expoliar a la provincia sometida los gobernadores que en ella se nombren, porque si lo intentan, producirá grata impresión **a los súbditos** el hecho de poder apelar inmediatamente al príncipe del desafuero, con lo cual tendrán nuevas ocasiones para amarlo**, si es bueno, y si no lo es, para temerle**.
> LISTA (1821: III, 8-9): Ademas de esto, la nueva provincia nunca experimenta los robos y vejaciones irritantes de los gobernadores, y en cualquier caso logra las ventajas de un pronto recurso á su señor, **el cual tiene asi más ocasión de hacerse amar por los nuevos súbditos, si se propone obrar bien, ó de hacerse temer, si quiere portarse mal.**

Otros ejemplos de error serían los siguientes: en los dos primeros casos, el traductor dice exactamente lo contrario, traduciendo 'facile' por 'difícil' y 'nada fácil', respectivamente; en el tercero, se interpreta mal el sujeto de la acción de 'desunir': en el original son los 'Signori impotenti' los que siembran la desunión en la Romaña, mientras que en la versión española se lee que es César Borgia quien trata de desunir a estos 'Signori' ('pequeños príncipes') y se añade 'no dejándoles vivir en paz'; en el cuarto, tenemos un error similar, pues son 'los locrenses' quienes sufren la vejación por parte de un legado de Escipión y no lo contrario, como se dice en la traducción española; en el último ejemplo, el traductor tampoco interpreta correctamente el sujeto del verbo 'turbare' y, a través de una trasposición –el verbo 'turbarsene' se convierte en el sustantivo 'turbación'–, afirma que quien se turba es el hipotético consejero, por el respeto que impone el príncipe, y no este porque no se le ha dado una opinión sincera:

> INGLESE (1994: VI, 206): Perché, oltre alle cose dette, la natura delli populi è varia et è **facile** persuadere loro una cosa, ma è **difficile** fermarli in quella persuasione […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VI, 31): Pero además de estas razones, hay que contar con el carácter voluble de los pueblos, cosa **difícil** es persuadirles, pero **difícilmente también** persisten en el engaño, una vez convencidos.

> INGLESE (1994: VII, 209-210): Era adunque necessario si turbassino quelli ordini e disordinare gli stati di Italia, per potersi insignorire sicuramente di parte di quelli. Il che gli fu **facile**, perché trovò e Veniziani che, mossi […].
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: VII, 35): Era, por lo tanto, preciso para lograr la dominación de algunos Estados Italianos acabar con aquel orden de cosas, alterando al mismo tiempo la fisonomía de estos, **tarea nada fácil**, puesto que los venecianos, movidos […]

> INGLESE (1994: VII, 211-212): Presa che ebbe il Duca la Romagna e trovandola suta comandata da Signori impotenti, – li quali più presto avevano spogliati e loro subditi

che corretti, e **dato loro materia di disunione, non di unione,** – tanto che quella provincia […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: VII, 37): Cuando César Borgia se apoderó de la Romaña, estaba gobernada por un enjambre de pequeños príncipes, más atentos al robo de sus vasallos que a su gobierno; **trató, pues, de desunirlos, no dejándoles vivir en paz**.

INGLESE (1994: XVII, 262): E Locrensi, **essendo suti da uno legato di Scipione destrutti**, non furono vendicati […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XVII, 84-85): Por eso una vez que **los locrenses vejaron gravemente a uno de sus parlamentarios**, ni vengó las víctimas […].

INGLESE (1994: XXIII, 298-299): […] ma lui deve essere largo domandatore, e dipoi, circa alle cose domandate, paziente auditore del vero: anzi intendendo alcuno per alcuno rispetto non gliele dica, **turbarsene**.
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXIII, 114): […] pero debe también pedirlos con largueza y oír pacientemente al que conteste a sus preguntas, para que **la turbación** que impone el respeto no impida a nadie que exprese su parecer con toda libertad.

4.6. La traducción de los términos 'virtud' y 'fortuna'

Una de los requisitos fundamentales que debe presentar el príncipe de Maquiavelo es la capacidad de conciliar los conceptos de 'virtud' y 'fortuna'. El concepto de 'virtud' maquiaveliana, tomado de la tradición antigua y humanística, resulta extremadamente rico pues abarca elementos éticos pero, en origen, se correspondía con algo dinámico que tenía que ser inherente a la personalidad del príncipe y que era interpretado como 'valor', 'talento' o 'fuerza' para llevar a cabo las grandes gestas políticas y bélicas y, principalmente, para instaurar y mantener estados prósperos (Meinecke, 1997: 34). El concepto de 'fortuna' es entendido por el autor como algo que escapa a los méritos y al control del hombre, y que depende del destino.

La traducción del término it. 'virtù' presenta, como en casi todas las traducciones anteriores a la primera mitad del siglo XX, un amplio abanico de posibilidades. En este caso la más frecuente es 'valor' (XIII, 69; XVII, 84; XIX, 93; XXIV, 117; XXVI, 124), emparejada a otros sustantivos en 'valor y genio' (I: 9) y 'valor e inteligencia' (XII, 67); le sigue la traducción literal 'virtud' (VIII, 45; XXI, 110) y el plural 'virtudes' (XI, 61; XV, 77); además se traduce con 'talento' (VI, 29), 'su talento y su virtud' (VI, 30), 'mérito' (VIII, 43), 'méritos' (VI, 29; IX, 57), 'esfuerzo' (VI, 28), altura' (VI, 28), 'merecimientos' (VI, 29), 'prendas' (VI, 34), 'ingenio' (VI; 34), 'denuedo' (VIII, 45), 'arrojo' (XIII, 71 y 72), 'recurso' (XIII, 72), 'ciencia tan útil' (XIII, 72), 'cualidades' (XIX, 101), 'dique', 'diques' (XXV, 118), y 'dotes' (XXVI, 121).

Observamos, por tanto, que sobre todo se interpreta como 'valor', como ocurre también en Lista (1821) y, sobre todo, en B. (1948), no siendo muy frecuente la traducción literal 'virtud' que, sin embargo, se prefiere en las traducciones más modernas, como la de Granada (1981) y Puigdomènech (1985, [8]2003). Se encuentra en otras traducciones igualmente 'talento' y 'mérito'. Es interesante la traducción metafórica como 'dique' en el capítulo en el que Maquiavelo compara la fortuna con un río que, a veces, se sale de sus cauces arrastrando todo lo que encuentra a su paso:

INGLESE (1994: XXV, 303): Similmente interviene della fortuna, la quale dimostra la sua potenza, dove non è ordinata **virtù** a resisterle […] che, s'ella fussi riparata da conveniente **virtù**, come è la Magna la Spagna e la Francia […].
SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXV, 118): La fortuna es omnipotente cuando no tiene una fuerza ordenada que la resista, actuando con renovado empuje allí donde sabe que

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

> no hay **dique** alguno que se oponga a su paso. […] y que si tuviera ciertos **diques**, como los tienen Alemania, Francia y España […].

Por lo que se refiere al término it. 'fortuna', la tendencia es la de una traducción casi siempre literal con 'fortuna' (Dedicatoria, 8; I, 9; III, 13; VI, 29, 30; VIII, 43, 45; IX, 50; XI, 57; XIII, 68; XX, 104; XXV, 117, 118; 120, 121; XXVI, 122), aunque observamos alguna variante según el contexto, como 'suerte' (XIII, 71), 'veleta de la fortuna' (XIII, 72), 'vicisitudes de la vida' (XVIII, 87) o 'mala estrella' (XXIV, 116); encontramos además 'malignità di fortuna' traducido como 'mala ventura' (Dedicatoria, 8) y 'animadversión de la fortuna' (VII, 35).

4.7. La traducción de los nombres propios de lugar y persona

En la obra aparecen abundantes topónimos y antropónimos: el traductor ha optado por la versión naturalizada en español cuando esta existe. Veamos solo algunos ejemplos: hemos recogido topónimos como Mantua, Ferrara, Bolonia, Faenza, Pésaro, Rímini, Camerino, Piombino, Luca, Pisa, Siena, Lombardía, Venecia, Nápoles, Rohán (III, 18), Romaña (VII, 36), Génova, Bolonia, Mestri (XXVI, 203); y antropónimos como Bentivoglios, Carlos VIII, Luis XII (III, 18), Alejandro VI (III, 21), César Borgia (VII, 36), Oliverotto de Fermo, Juan Fogliani (VIII, 45), Marco Aurelio, Cómodo, Pertinax, Juliano, Severo, Antonio Caracalla, Macrino, Heliogábalo, Alejando y Maximino (XIX, 93), 'el rey de los españoles, Fernando V el Católico' como ampliación de 'el re di Spagna" (XVI, 79) o 'Septimio Severo', como ampliación de 'Severo' (XIX, 95).

4.8. La traducción de las citas en latín

La obra original presenta los títulos de los capítulos en lengua latina y en este caso han sido traducidos siempre de manera correcta. Pondremos solo un ejemplo:

> INGLESE (1994: V, 200): QUOMODO ADMINISTRANDE SUNT CIVITATIS VEL PRINICIPATUS QUI ANTE QUAM OCCUPARENTUR SUIS LEGIBUS VIVEVANT.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: V, 26): DEL MODO COMO HAN DE GOBERNARSE LAS CIUDADES O LOS PUEBLOS QUE ANTES DE CONQUISTARSE SE REGÍAN POR SUS LEYES.

Además, Maquiavelo incluyó varios latinismos y algunas citas en latín. No trataremos aquí los latinismos porque muchas ediciones los eliminan y, no conociendo el original del que se sirvió el traductor, nos parece más oportuno ocuparnos solo de las citas. La traducción de las citas es correcta siempre. La primera pertenece al capítulo VI cuando Maquiavelo se refiere a la gran virtud de Hierón de Siracusa y cita esta frase del historiador Justino:

> INGLESE (1994: VI, 206): […] quod nihil illi deerat ad regnadum praeter regnum.
> SÁNCHEZ Rojas (1924: VI, 32): […] que no le faltó para reinar más que el reino.

La segunda cita, de Tácito, se halla en el capítulo XIII en el pasaje conclusivo donde se insiste en que ningún principado estará al seguro si no tiene ejército:

> INGLESE (1994: XIII, 249): […] quod nihil sit tam infirmum aut instabile quam fama potentie non sua vi nixa.
> SÁNCHEZ Rojas (1924: XIII, 72): […] que nada hay más débil e instable que la fama de un poder que no se cimenta en fuerzas propias.

La tercera cita corresponde a los versos que Virgilio pone en boca de Dido en *La Eneida* y aparece traducida correctamente en nota al pie de página, aunque no sabemos si las palabras han sido tomadas de una traducción española de la obra. Aquí el traductor amplifica el texto

introductorio de la cita con una información de tipo cultural: se informa al lector del contexto en el que la reina Dido habla y cómo se justifican sus palabras. La misma intervención se encuentra en la traducción de Lista.

> INGLESE (1994: XVII, 259-260): E Vergilio nella bocca di Didone dice: «Res dura et regni novitas me talia cogunt moliri et late fines custode tueri».
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XVII, 82): Virgilio pone en boca de Dido **frases de exculpación sobre sus medidas de rigor para mantenerse en un reino que había heredado**, con estas palabras:
> *Res dura, et regni novitas me talia cogunt*
> *Moliri, et late fines custodi tueri* (1).
>
> (1) Tengo que guardar necesariamente mis fronteras, porque mi reino es nuevo y mi situación comprometida. – *Eneida.*
> LISTA (1821, XVII, 105-106): [...] y asi Dido (en Virgilio) **se disculpa de la severidad de que usaba, por el apuro á que la habia reducido el interés de sostenerse en un trono que no habia heredado de sus abuelos**: *Res dura, et regni novitas me talia cogunt / Moliri, et late fines custode tueri.*

La cuarta cita latina pertenece a Tito Livio y se halla en el capítulo XXI cuando Maquiavelo trata la conveniencia o no de la neutralidad del príncipe en conflictos ajenos:

> INGLESE (1994: XXI, 292): […] a che il legato romano rispose: **«Quod autem isti dicunt, non interponendi vos bello, nihil magis alienum rebus vestris est: sine gratia, sine dignitat, praemium victoris eritis»**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXI, 109): […] hubo de decirles el representante de Roma: **«Aunque creáis que a vuestra nación le resulta provechoso y utilísimo no mezclarse en nuestra guerra, yo creo que se equivoca de medio a medio, porque si no tomáis posiciones ante ella, seréis presa del vencedor, sin respetos ni consideraciones de ninguna clase.»**

La última cita latina pertenece también a Tito Livio y se encuentra en el capítulo XXVI cuando Maquiavelo exhorta a su interlocutor a tomar las armas, si es necesario, para salvar Italia:

> INGLESE (1994: XXVI, 308): Qui è guistizia grande: **«iustum enim est bellum quibus necessarium et pia arma uni: nulla nisi in armis spes est»**.
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXVI, 123): **Toda guerra es justa cuando es necesaria, y debe apelarse a las armas cuando las armas son el último recurso que le queda a un pueblo.**

4.9. Expresiones coloquiales y lenguaje culto

Maquiavelo dotó a su obra de una de expresividad y una vivacidad indiscutibles, y lo hizo sabiendo aunar un lenguaje clasicista –que provenía de las fuentes en las que se formó y que se manifiesta en el uso de la lengua latina– y un lenguaje más popular con abundantes dialectalismos. Durante el análisis, hemos recogido algunas palabras y expresiones que contribuyen a definir el estilo de esta traducción y que, alejándose de los instrumentos de los que se sirvió Maquiavelo, obtienen sin embargo el mismo resultado: Sánchez Rojas nos presenta, por un lado, algunos términos y expresiones muy usados, corrientes y a veces coloquiales, que se integran perfectamente con otros mucho más elevados y cuidados. Veamos los ejemplos.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

Presentamos primero una serie de expresiones que dan a la versión de Sánchez Rojas una vivacidad que resulta natural en la lengua de llegada y que, por tanto, nos hacen olvidar que estamos frente a una traducción. Así, nos encontramos con locuciones adverbiales como 'a buen recaudo' (III, 18) y la coloquial 'a tontas y a locas' (III, 20); locuciones verbales de uso coloquial como 'pasar de largo' (III, 14), 'no llamarse nadie a engaño' (VI, 28) o 'guardar las espaldas' (VI, 31); es interesante la locución adjetiva 'de tanta monta' (III, 19), con la que el traductor se permite una licencia pues en el diccionario aparece solo la forma contraria 'de poca monta'; encontramos, además, expresiones como 'poner en jaque' (IV, 25), 'mirar de igual a igual' (VII, 39), 'maldita la cosa' (VIII, 44 y 49) y 'de hoz y coz' (XXI, 110), es decir, 'meterse en algo de lleno, de la cabeza a los pies'; así como el término 'bochorno' con el significado de 'vergüenza' (VIII, 56).

Pero igualmente encontramos otros términos y expresiones que denotan un estilo culto, cuidado, elevado, digno de la obra que se está traduciendo: términos como 'privanza (de un príncipe)' (Dedicatoria, 7), 'ventura' (Dedicatoria, 8), 'lesionar (intereses)' (III, 11), prendas (VII, 34), 'denuedo' (VIII, 45), 'argüir' (VIII, 56), 'domeñar' (IX, 50), 'extirpar' (IX, 51), 'solio pontificio' (IX, 59), 'arrojo' (XIII, 71), 'deudos (y parientes)' (XIII, 72) 'cetro imperial' (XIX, 96), 'veleta de la fortuna' (XIII, 72), 'altivez' (XIV, 73) y enhechizar (el ánimo)' (XXI, 108); el uso literario de términos como 'enjambre' en 'enjambre de peligros' y 'enjambre de pequeños príncipes' (VII, 37) o 'manantial' en 'manantial de desdichas' (XIII, 71); el uso de 'harto' como adverbio indefinido culto en 'harto crueles y rapaces' (XIX, 95), sustituyendo así el superlativo de los adjetivos que aparece en la versión original; o la traducción de la secuencia 'volendo cominciare a mettere uno piè in Italia' a través de términos más cultos: 'Con el anhelo de sentar sus plantas en Italia' (III. 18); además de expresiones como 'abrir brecha (en nuestras filas)' (XIV, 75), 'flagelar con los golpes' (XIV, 76) o 'se tornan lanzas' (XIX, 92).

4.10. Amplificaciones a través de notas al pie de página

Tenemos un total de 6 notas al pie de página que son de tipo erudito: no se refieren a problemas traductológicos, sino que tocan aspectos contextuales a las cuestiones que trata Maquiavelo. Las tres primeras aparecen también en la traducción de Alberto Lista, siendo la segunda y la tercera más largas en la traducción de 1821.

> SÁNCHEZ ROJAS (1924: I, 10): (1) En los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (en Lista, 1821: II, 2).
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 21): (1) Con Ana de Bretaña, para unir estos dominios a su corona (en Lista, 1821: III, 19).
> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XII, 64): (1) Juan Hawkwood, general inglés que mandaba a 4.000 ingleses (en Lista, 1821: XII, 81).

La cuarta hace referencia a otra obra del autor, escrita después de *Il príncipe* entre 1519 y 1520:

> SÁNCHEZ ROJAS (1924: XIII, 72): (1) Véase MACHIAVELLI: *L'arte della guerra*.

Y las otras dos presentan la traducción de dos pasajes que en el texto traducido se mantienen en lengua original. La quinta nota contiene la traducción de los versos de Virgilio que hemos visto ya en 4.8. y la sexta, la traducción de los versos de la *Canción a Italia* de Petrarca con los que Maquiavelo cierra su obra:

> INGLESE (1994: XXVI, 312):
> Virtù contro a furore
> prenderà l'armi, e fia el combatter corto,

che l'antico valore
nelli italici cor non è ancor morto.

SÁNCHEZ ROJAS (1924: XXVI, 126):

Virtú contra furore
Renderà l'arme; e pà 'l cumbatter corto:
Use l'antico valore
Nes' italici cor non è ancor morto (1).

(1) La virtud luchará contra la barbarie en una corta batalla, porque el valor antiguo no ha desaparecido todavía de los corazones italianos.

4.11. Ejemplos de buena traducción

Concluimos nuestro análisis con la presentación de dos ejemplos que demuestran que la traducción de Sánchez Rojas nos ofrece algunos pasajes magníficamente traducidos: se reordena la sintaxis original para ofrecer una versión impecable en la lengua de llegada.

INGLESE (1994: III, 185): […] le variazioni sue nascono im prima da una naturale difficultà, quale è in tutti li principati nuovi: le quali sono che li uomini mutano volentieri signore, credendo migliorare, e questa credenza li fa pigliare l'arme contro a quello: di che s'ingannano, perché veggono poi per experienza avere piggiorato.

SÁNCHEZ ROJAS (1924: III, 11): […] las dificultades nacen sobre todo de una dificultad natural, común a todos los principados nuevos, porque creyendo mejorar los hombres cambian de señor, creencia que les hace empuñar las armas contra el gobernante, lo cual es un notorio engaño, porque la experiencia les dice luego que han empeorado su suerte.

INGLESE (1994: IX, 224-225): […] e da questi dua appetiti diversi nasce nelle città uno de' tre effetti: o principato, o libertà, o licenza. El principato è causato o dal populo o da' grandi, secondo che l'una o l'altra di queste parte ne ha l'occasione: perché, vedendo e grandi non poter resistere al populo, cominciano a voltare la reputazione ad uno di loro e fannolo principe per poter sotto la sua ombra sfogare il loro appetito; il populo ancora volta la reputazione ad uno e lo fa principe per essere con la sua autorità difeso.

Colui che viene al principato con lo aiuto de' grandi, si mantiene con più difficultà che quello che diventa con lo aiuto del populo, perché si truova principe con dimolti intorno che gli paiono essere sua equali, e per questo non gli può né comandare né maneggiare a suo modo. Ma colui che arriva al principato con il favore populare, vi si truova solo et ha dintorno o nessuno o pochissimi che non sieno parati ad ubbidire.

SÁNCHEZ ROJAS (1924: IX, 50): Estas dos tendencias producen uno de estos tres resultados: el principado, la libertad o el libertinaje. El principado lo fundan el pueblo o la nobleza, según la ocasión de que disponga cada uno de estos dos bandos, pues si los magnates no pueden domeñar al pueblo, acrecientan el prestigio de cualquiera de los suyos para que a su sombra puedan satisfacer mejor sus deseos de dominio. Y el pueblo, cuando advierte que no puede contra la nobleza y algún ciudadano logra sobresalir de entre los suyos, lo elige príncipe, para que con esta autoridad sepa defenderlo.

El que logra el principado con el auxilio de los nobles se mantiene en el poder con más dificultades de las que experimenta el que es príncipe por la voluntad popular, porque el primero está rodeado de nobles, todos los cuales se creen iguales a él, quitándole la libertad de acción y de mando. En cambio, el que llega a príncipe por el favor del pueblo se encuentra solo en el poder, y son muy raros o no es nadie los que no quieren obedecerle.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

5. CONCLUSIONES

Después del análisis llevado a cabo, podemos concluir que nos encontramos frente a una traducción que respeta el contenido de la obra original, mientras que el respeto a la forma pugna, a menudo, con el deseo de presentar al lector un texto con un registro más elevado, casi literario, en la lengua de llegada. Hemos señalado ya que es frecuente que el estilo de Maquiavelo –directo, conciso, inmediato y, con frecuencia, incisivo y descarnado– sufra las intervenciones de los traductores para acercarse a los cánones literarios y estilísticos de los periodos en los que se realizan las traducciones.

Nos parece descubrir a Sánchez Rojas frente al dilema de escribir como Maquiavelo o escribir como él mismo escribía. Con frecuencia se aprecia un esfuerzo notable por acercarse al estilo del autor: se respeta el diálogo con el príncipe y los cambios de persona, se mantienen generalmente las estructuras sintácticas de tipo disyuntivo, causal y conclusivo que reflejan la argumentación del autor; algunas compresiones parecen casi imitar el estilo conciso y sobrio de Maquiavelo; y consigue, como este, combinar un lenguaje más culto –gracias a términos como 'privanza' 'denuedo', 'argüir', 'domeñar', 'solio pontificio', 'cetro imperial', etc.–, con otro más popular, con locuciones y expresiones coloquiales naturales en la lengua de llegada –como son 'a tontas y a locas', 'guardar las espaldas', 'de tanta monta', 'maldita la cosa', 'de hoz y coz', etc.; e igualmente se respeta el lenguaje ligado a las metáforas usadas por el autor.

Pero en esta pugna, hay veces en las que el estilo de Sánchez Rojas prevalece y hemos identificado numerosos pasajes en los que el traductor lleva a cabo una reelaboración del texto. A veces, la reelaboración consiste en pequeñas intervenciones que se limitan a la sintaxis y que dan lugar a una reordenación de los elementos del periodo; otras veces hemos encontrado pequeñas intervenciones que se corresponden con diferentes técnicas de traducción, como la ampliación lingüística a través del añadido de algunas palabras, la compresión lingüística o reducción del número de las mismas, la modulación, la trasposición, la particularización, la compensación y la amplificación; hemos identificado, además, varios pasajes en los que se opera una reelaboración completa del texto que se ve afectado por varias de estas técnicas a la vez y por la reordenación sintáctica.

Hay que reconocer, sin embargo, que estas intervenciones quedan limitadas al plano de la forma: leyendo la traducción de Sánchez Rojas tenemos la impresión de que el traductor interviene para embellecer el texto –desnudo, a veces, en la versión original– de acuerdo con su propio estilo o con lo que él puede considerar un estilo más elevado, más culto y cuidado, digno de un ensayo político de tanta fama. Generalmente esta voluntad estilística de embellecer su versión se manifiesta en la reordenación de las frases, eliminando así anacolutos o rupturas del periodo; también se observa en la ampliación de algunas secuencias, como hemos visto en 'corriente de fuerza' o 'veleta de la fortuna' y en los ejemplos de traducción de un término a través de dos sinónimos como 'vejar y molestar', 'secreto y reserva', 'dispersos y desunidos'; otras veces se muestra en la eliminación de algunas partículas que se repiten y que no son necesarias para la comprensión del mensaje final o en la supresión de frases introductorias o conclusivas que podrían resultar redundantes; igualmente está presente en la abundante variedad de voces con las que traduce el término 'virtud', cada una asociada al contexto en el que aparece.

Estas intervenciones, afectan solo, como decimos a la forma, nunca al significado y no encontramos tampoco errores que desvirtúen el contenido de la obra original, ni intento alguno de manipular las ideas expuestas por el autor. Hemos superado con creces el periodo ilustrado en el que el traductor se comportaba como casi un censor que protegía a su lector de lo que se podía considerar nocivo para la moral. Sánchez Rojas muestra su intención de presentar al lector español el mensaje completo y fiel del Maquiavelo pues, como afirma en su prólogo, considera esta obra "un maravilloso libro, lleno de sagacidad y de realismo": nuestro

traductor ha comprendido que Maquiavelo solo puede ser interpretado a la luz del contexto histórico y político en el que escribe su obra, y nos ofrece una traducción que respeta el contenido de su mensaje y que se esfuerza por reproducir también su forma, aunque haya pasajes en los que el traductor se deje llevar por lo que él consideraba un español más académico, más cuidado, más elevado, digno de la obra que traduce y de su autor.

Concluimos haciendo referencia a la posibilidad de que Sánchez Rojas conociera y quizá se sirviera de la traducción de Alberto Lista (1821) para algunos pasajes: esta una hipótesis que dejamos abierta y pendiente para una investigación futura.

Bibliografía

ARBULU BARTUREN, María Begoña (2006) "La primera traducción española publicada de *Il principe* de Maquiavelo" en M. B. Arbulu y S. Bagno, eds., *Maquiavelo y Beccaria en ámbito iberoamericano*, Padova, Unipress, pp. 45-90.

—— (2010) "La primera traducción española" en R. De Pol, ed., *The first Translations on Machiavell's Prince. Part 1: From the Sixteenth to the First Half of the Nineteenth Century,* Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 115-167.

—— (2012a) "*Il principe* de Maquiavelo: huellas de la traducción francesa de Aimé Guillon de Montléon en la traducción española de Alberto Lista" en M.B. Arbulu, ed., *Aimé Guillon y Alberto Lista, traductores de Maquiavelo*, Sghiribizzi - Biblioteca d'Ispanistica, I, Padova, Cleup, pp. 79-149.

—— (2012b) "Las primeras traducciones españolas editadas de *Il príncipe* de Maquiavelo: la traducción de 1848", *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 1, pp. 1-24.

—— (2014) "Le traduzioni spagnole manoscritte de *Il principe* di Machiavelli: appunti sulla traduzione del manoscritto 1017 (BNE)" en *Ricerche in corso. Scritti in ricordo di Alessandro Zijno*, Padova, Cleup, pp. 39-47.

—— (2016a) "*Tratado de re militari* de Diego de Salazar. Una versión española de *Dell'arte della guerra* de Maquiavelo" en E. Gregori, ed., *"Fedeli, diligenti, chiari e dotti". Traduttori e traduzione nel Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale di studi, Padova, 13-16 ottobre 2015*, Padova, Cleup, pp. 451-470.

—— (2016b) "Las traducciones españolas manuscritas de *Il príncipe* de Maquiavelo: algunos apuntes sobre la traducción del manuscrito 902 (BNE)", *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 5, pp. 1-15.

BERTELLI, Sergio y Piero INNOCENTI (1979) *Bibliografia machiavelliana*, Verona, Valdonega.

BERTINI, Giovanni Maria (1946) "La fortuna di Machiavelli in Spagna", *Quaderni ibero-americani*, II, pp. 21-22, 25-26.

BERTONI, Giulio (1932) "La sintassi del Machiavelli e il *Principe*" en *Lingua e pensiero. Studi e saggi linguistici*, Firenze, Olschki.

CASAGRANDE, Serena (2012) "*Il principe* de Maquiavelo en la traducción francesa de Aimé Guillon de Montleón" en M.B. Arbulu, ed., *Aimé Guillon y Alberto Lista, traductores de Maquiavelo*, Sghiribizzi - Biblioteca d'Ispanistica, I, Padova, Cleup, pp. 11-77.

CHIAPPELLI, Fredi (1952) *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

DE MATTEI, Rodolfo (1969) *Dal premachiavelismo all'antimachiavelismo*, Firenze, Sansoni.

DE POL, Roberto, ed. (2010) *The first Translations on Machiavell's Prince. Part 1: From the Sixteenth to the First Half of the Nineteenth Century*, Amsterdam, New York, Rodopi.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2004) *«El príncipe» de Maquiavelo*, Madrid, Ed. Síntesis.

HURTADO ALBIR, Amparo (2001, [2]2004) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

IGLESIAS FRAILE, Manuel (1998) "Unamuno y Sánchez Rojas", *Salamanca. Revista de estudios*, 41 Monográfico *Salamanca y su provincia en Miguel de Unamuno*, 195-212.

Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones, 1957, vol. 3.

MACHIAVELLI, Niccolò (1680) *Diuersos tratados politicos pertenecientes a los goviernos monarquico, ariſtocratico y democratico, útiles a príncipes, conſejeros, senadores y generales de exercitos*, traducido por Juan Vélez de León, Biblioteca Nacional de España, Mss. 902, ff. 1v-376v (*El principe,* ff. 1v-59v).

—— (s. XVII) *El principe*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 1017, ff. 3v-88v.

—— (s. XVII) *El principe*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 1084, ff. 1v-91v.

—— (1816) *Machiavel commenté par N. Buonaparte. Manuscrit trouvé dans le carrosse de Buonaparte, après la bataille de Mont-Saint-Jean, le 18 juin 1815*, Paris, H. Nicolle.

—— (1821) *El principe*, traducido del toscano al español, Madrid, Imprenta de D. León Amarita.

—— (1842) *La política de Maquiavelo, ó sea El principe*, traducido del orijinal italiano por B., Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs.

—— (1900): *Il principe*, a cura de Giuseppe Lisio, Firenze, Sansoni.

—— (1924) *El príncipe*, traducción de José Sánchez Rojas, Colección Universal, n° 953, Madrid, Calpe.

—— (1927) *Il principe*, introduzione e note di Federico Chabod, Collezione di Classici Italiani, vol. 35, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

—— (1981), *El príncipe*, prólogo, traducción y notas de Miguel Ángel Granada, Madrid, Alianza Editorial.

—— (1985, [8]2003) *El príncipe. La Mandrágora*, edición y traducción de Helena Puigdomènech, Madrid, Cátedra.

—— (1994) *De principatibus*, testo critico a cura di Giorgio Inglese, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo.

—— (2010) *«Il Principe» de Maquiavel. Primera traducció espanyola basada en un manuscrit inèdit*, R. Rius Gatell y M. Casas Nadal, eds., Castelló – Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia y José PORTOLÉS LÁZARO (1999) "Los marcadores del discurso" en I. Bosque y V. Demonte, eds., *Gramática descriptiva de la lengua española*, III, Madrid, Espasa Calpe, pp. 4051-4213.

MEINECKE, Friedrich (1924) *Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, München-Berlin, R. Oldenburg; traducción española de Felipe González Vicén, *La idea de la razón de Estado en la Edad moderna*, estudio preliminar de Luis Díez del Corral, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.

MOREIRO PRIETO, Julián (1985) *José Sánchez Rojas. Crónica de un cronista,* Salamanca, Centro de estudios salmantinos.

PUIGDOMÈNECH, Helena (1988) *Maquiavelo en España. Presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

RIGOBON, Patrizio (1986) "Le traduzioni spagnole de *Il Principe* di Niccolò Machiavelli. Appunti per una storia", *Annali di Ca' Foscari*, XXV-2, pp. 143-162.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2409
Artifara, ISSN: 1594-378X

Rovine e macerie. Appunti su un *topos* nell'estetica letteraria del *bando azul*

ANTONELLA RUSSO
Università degli Studi di Roma Tre
Università degli Studi di Salerno

Resumen
Este trabajo pretende estudiar la circulación y actualización de un *topos* clásico, el de las ruinas, dentro de la producción literaria de poetas y autores del llamado *bando nacional*, es decir, de los sublevados. El análisis evidencia la compleja recepción ideológica de la historia, del arte y de la tradición literaria, así como el valor simbólico de lugares como El Alcázar de Toledo, El Escorial, Castilla o Roma, dejando patente, en los autores analizados, el influjo del vanguardismo iconoclasta, de la herencia noventayochesca y de la imitación de los clásicos.

Abstract
Questo lavoro intende documentare la circolazione e attualizzazione di un *topos* classico, quello delle rovine, nella produzione letteraria di scrittori e poeti del cosiddetto *bando nacional*, cioè degli insorti durante la guerra civile spagnola e nell'immediato dopoguerra. L'analisi evidenzia la complessa ricezione e interpretazione ideologica della storia, dell'arte e della tradizione letterararia, nonché il valore simbolico di luoghi come l'Alcázar di Toledo, l'Escorial, Castilla o Roma, sottolineando, negli autori presi in esame, la presenza dell'iconoclastia delle avanguardie, della tradizione novantottina e della imitazione dei classici.

1. ROVINE E MACERIE

Il fascino esercitato dalla contemplazione delle rovine sulla sensibilità umana è testimoniato dalla presenza copiosa di manifestazioni letterarie ad esse relative. Il motivo si rivela polisemico e fecondo nella cultura e nella letteratura occidentale, in special modo quella umanistica e rinascimentale, come segnalato dalla quantità di documenti pervenuti e dagli studi che hanno provveduto a darne ragione. Dal Petrarca della "Lettera a Giovanni Colonna di S. Vito" e dalla Roma degli umanisti italiani, si è dimostrato vitale e suscettibile di numerose riscritture, attualizzazioni e ampliamenti semantici. In ambito iberico, ha trovato ampia accoglienza nella creazione in verso e in prosa, dispiegandosi lungo una geografia letteraria estesa, che va dalla Cartagine di Garcilaso, alla Troia di Lope, alla Toledo di Bécquer e alla Castiglia di Azorín e Unamuno.

Un'attualizzazione ancora non sufficientemente indagata, che il presente lavoro intende documentare, riguarda la letteratura e la poesia nata tra le file degli insorti durante la guerra civile spagnola e nell'immediata *posguerra*, che utilizza il *topos* ai fini del suo *parler guerre*,

Antonella RUSSO, "Rovine e macerie. Appunti su un *topos* nell'estetica letteraria del *bando azul*", *Artifara* 18 (2018) Contributi, pp. 99-115.
Ricevuto el 08/01/2018 · Accettato el 05/04/2018

praticando una mitografia combinatoria e ambigua, in cui è frequente l'accostamento, talvolta anche la confusione, tra il motivo delle rovine e l'attualità bellica delle macerie[1].

La contemplazione dei resti di battaglia non è affatto nuova, tanto che, secondo Macaulay (1953: 10), "It is pretty safe to suppose that the earliest ruin pleasure was inextricably mixed with triumph over enemies, with moral judgment and vengeance, and with the violent excitements of war". Durante la guerra civile spagnola, i racconti e le testimonianze fotografiche delle macerie e della distruzione causate dal nemico sono una costante della propaganda bellica di entrambi gli schieramenti, un'innovazione tutta novecentesca, quasi una prova della ferocia dell'avversario da diffondere nelle città della retroguardia. Squisitamente nazionalista, invece, è il "matriz sagrado" che tali testimonianze acquisiscono (Michonneau, 2017: 32). Come è stato segnalato (Urrutia, 2006), nel progetto ideologico di una parte degli *insurgentes,* furore e distruzione sono percorso necessario per il rinnovamento e anche nella creazione poetica la vittoria passa spesso attraverso la violenza. "[V]enid a levantar estos laureles / que nacen de la sangre", scrive Dionisio Ridruejo nel sonetto "En guerra"; "te conoció la sangre y desafía / la Historia en ti tu desazón colmada / mientras en paz el filo de tu espada / por molinos y huertos se confía" riecheggia "Al río Duero durante la guerra Española" (Ridruejo, 1940a: 27, 31)2. Gli autori falangisti che appoggiano gli insorti incarnano una controversa modernità reazionaria, che associa i ruggiti iconoclasti delle avanguardie al valore palingenetico della guerra e della distruzione[3]. Ad essere cantate sono le "ruinas violentas"(Michonneau,2017: 34): come si metterà in evidenza, si tratta piuttosto di macerie.

Tuttavia non è questa l'unica chiave. Come sottolinea Macaulay (1953: 234), "ruins are always on the wing" […] piece by piece they crumble away, or are transformed into something else, we stalk them down the centuries, surprising them at intervals, pinning them down, and in each stage they are less". L'estetica imperiale, che si andava affermando tanto in termini estetici che politici dal '36 in avanti, porta con sé una riscoperta della produzione poetica in cui si credeva potesse risiedere l'identità nazionale, così come la intendevano i vincitori (Wahnón, 1994; Cano Ballesta, 1994). Di qui, un'identificazione sempre più stringente con i valori, le forme e i temi della poesia *renacentista* e dei secoli d'oro. In molti casi, si tratta di un "aluvión de versos de exaltación nacionalista (Patria, Imperio, Cruzada, Raza…), plagados de abstracciones (el Hombre, la Familia, la Fe, el Paisaje…) y factura clasicista", come sottolineano Gracia y Ródenas (2011: 53), ma un'analisi attenta dei testi e degli autori rivela che dietro il retoricismo classicista si nasconde la profonda convinzione di "estar fundando una época completiva y segura para un relativo siempre" (Ridruejo, 1960: 114). Per Dionisio Ridruejo, ad esempio, la rifondazione poetica in prospettiva sempiterna non può che partire dai luoghi in cui la storia si è sedimentata e divenuta solida, fatta pietra, sineddoche ultima della storia. Le mura degli edifici, le colonne, si fanno porose: impregnate della poetica rinascimentale delle rovine, sono anche eredi della riflessione novantottina sul paesaggio, incarnata in quella Castiglia desolata, simbolo di una crisi identitaria collettiva, a cui i poeti e gli intellettuali del *bando azul* pensavano, a torto, di aver offerto un riscatto attraverso il processo di distruzione e ricostruzione architettonica e spirituale, fisica e mitica, della guerra civile.

---

[1]La produzione letteraria dei *sublevados* è copiosa, fortemente ideologizzata e, in generale, si nutre di miti e *topoi* ricorrenti. Tra gli studi che ben illustrano il fenomeno si segnalano Carbajosa 2003; Mainer 2013; Martínez Cachero 2009; Pérez Bowie 1983 e Rodríguez Puértolas 2008.

2L'immagine del sangue è ricorrente nell'intera raccolta intitolata *Poesía en armas*, dove Ridruejo riunisce una ventina di componimenti nati durante il conflitto. Si veda, ad esempio "Al 18 de Julio" (Ridruejo, 1940a: 18): "Pero la sangre nueva fue ganando / en pequeños arroyos de fiereza, / conmoviendo los hondos minerales, / las horas de la luz y la alegría / hasta que en anchos cauces derramada / llegó a mojar las ascuas del estío / con el anuncio rojo del aurora".

[3] Per approfondimenti sul rapporto tra avanguardie letterarie e movimento falangista si vedano Albert 2003 e Selva 2000.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

2. TOLEDO, NUOVA ACROPOLI

Agustín de Foxá, primo numero della rivista *Vértice*."Arquitectura hermosa de las ruinas", un titolo, un'immagine, una dichiarazione (fig. 1):

ARQUITECTURA HERMOSA DE LAS RUINAS

AGUSTIN DE FOXÁ

FIGURA 1

Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábisde quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota para practicar todos los salmos. Ambicionábamos a ofrecer claustros y columnas truncados, yesos y molduras caídos. Y era que España dormitaba. Eran ya muchos años de vistas panorámicas, demasiados kodaks turísticos contra la arquitectura militar de nuestros alcázares, excesivas palomas pacíficas en la cornisa de nuestros palacios [...]. Así nos querían los ciudadanos ricos de los países fuertes. Así nos amaban, en folklore desmayado de decadencia los hombres felices, ricos en escuadras de acero y en islas de canela. España pintoresca; fin de semana para álbum de fotografías, bailando flamenco, inmolando toros o cimbreando el talle de sus bailarinas ante los hombres rubios del Norte, con gesto generoso de conquistador. Pero Toledo ya está derruido; es decir edificado. España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de ciudades en ruinas [,] exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas [...]. No os asusten camaradas, los jeremías aburguesados, los marxistas de la derecha [,] los agoreros tripudos y egoístas. Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo. El peligro de la ciudad histórica, de una patria con abolengo no está en las ruinas sino en los museos. [...]. Benditas las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y

> la lucha y el alma de los hombres. Este Alcázar en ruinas pone en circulación caliente todos sus vetustos tesoros (Foxá, 1937)[4].

Quelle di Foxá, come osservava José Carlos Mainer, sembrano parole "arrancadas de un manifiesto surrealista o futurista con delirios políticos" (Mainer, 1967: 3). Si avverte innegabilmente in esse l'eco marinettiano di *Guerra sola igiene del mondo*, apocalisse dalle cui ceneri può sorgere un nuovo ordine. La fine del passatismo e della fruizione folcloristica della nazione sono l'estrema conseguenza del dibattito sulla decadenza spagnola aperto nel '98. Si distrugge e riedifica l'identità nazionale su basi nuove. La *pars construens*, tuttavia, non sempre è precisa. Non è un caso che, accanto ai successivi progetti di riedificazione, si manifesti da più parti la volontà di preservare lo stato lacero e rovinoso delle zone di guerra. Fino ad allora, il ricordo della distruzione si accompagnava alla speranza di ricostruzione piuttosto che a quella di conservazione e testimonianza della brutalità del nemico (Michonneau 2014: 27). Durante la guerra civile spagnola e, ancor più, nell'immediata *posguerra*, invece, anche sul piano politico, l'impegno per la restaurazione della patria secondo principi di razionalità ed efficienza si scontra con una parte di Spagna che vuole mostrarsi orgogliosamente campo di battaglia ferito. La mancata ricostruzione di Belchite è da intendersi in questo senso[5]. La rovina-monumento diviene il luogo in cui cristallizzare il ricordo traumatico e palingenetico della guerra e convive con le intenzioni e i progetti di riedificazione, che la rivista *Reconstrucción* ben documenta. "Ruinas, desolación, hedor y hambre. Pero ha nacido al mundo una nueva Acrópolis con otro Partenón": si legge in un articolo del 1941 (Arrarás, 1941). È una riproduzione altamente ideologizzata del dibattito che aveva visto contrapposti, in campo architettonico, il rovinismo romantico di Ruskin e il restauro stilistico di Viollet-le Duc. Nel giugno del 1937, qualche mese dopo l'articolo di Foxá, dalle pagine della stessa *Vértice*, Víctor d'Ors annunciava:

> Cuando las tierras de nuestra patria amanecen cada día con alguna ruina nueva formamos la voluntad de una reconstrucción desde los más profundos cimientos, como hemos conseguido la voluntad de una justicia desde la raíz [...]. Esta magna reconstrucción de España que prevemos tiene que realizarse en un estilo arquitectónico nuevo. A la vez español y moderno (d'Ors, 1937).

Le chiamano rovine e da esse nasce l'Impero, come dal sangue dei soldati la possibilità di una nuova vita per la nazione. L'estetica mutuata dal futurismo e dal fascismo– quest'ultima collegata a una certa "erotizzazione mitica della morte" (Silva, 1975: 155), a un'esibizione feticistica delle ferite– si innesta su una forte tradizione letteraria. La nazionalizzazione del paesaggio toledano, nello specifico, non è un elemento nuovo (García Álvarez, 2007). Malinconica, addormentata sulle sue pietre gloriose, priva di moderne industrie, Toledo appare già agli intellettuali di inizio secolo come la città simbolo dell'antico splendore, compendio di civiltà, simbolo di decadenza nazionale: Azorín e Baroja vi soggiornano brevemente, stanchi dell'ambiente della capitale, raccogliendo le impressioni del viaggio in un numero della rivista *El Mercurio* (marzo 1901), dedicato a El Greco e a Toledo. In *Camino de Perfección*, la città si presenta severa e maestosa, ma allo stesso tempo mortifera: "desde la cuesta del Miradero tomaba el paisaje de los alrededores un tono amarillo, cobrizo, como el de

[4] La rivista *Vértice*, come molte pubblicazioni dell'epoca, presenta pagine non numerate. Per questo, per gli altri testi apparsi nella rivista e nelle coeve *Reconstrucción*, *Horizontes* (antesignana della più nota *Horizonte*), *Escorial*, non sarà possibile indicare nelle citazioni i numeri di pagina.

[5] Sulla vicenda e sul significato delle rovine di Belchite come luoghi di memoria si veda Michonneau 2017.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

algunos cuadros del Greco, que terminaba al caer la tarde en un tinte calcáreo y cadavérico" (Baroja, 1993: 188).

In una piazza della Toledo del XIX secolo, "[d]iseminados por el suelo, medio enterrados unos, casi ocultos por las altas hierbas los otros", Bécquer vedeva "una infinidad de fragmentos de mil y mil cosas distintas, rotas y arrojadas en diferentes épocas a aquel lugar, donde iban formando capas en las cuales hubiera sido fácil seguir un curso de geología histórica" (Bécquer, 2010: 96). Nella *Historia de los templos de España*, redatta dal sivigliano, chiudono la sezione dedicata a San Juan de los Reyes le "Reflexiones sobre sus ruinas". Si tratta di un'accorata difesa delle vestigia dell'edificio, luogo isabellino, distrutto dai francesi in un incendio nel 1810, che ispira alla sensibilità romantica del poeta meditazione e compassione:

> Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor, heme aquí entre vosotros. Salud, compañeros de la meditación y la melancolía, salud. Yo soy el poeta... El poeta, que no viene a reducir vuestra majestad a líneas ni vuestros recuerdos a números, sino a pediros un rayo de inspiración y un instante de calma. Bañad mi frente en vuestra sombra apacible, prestadme una rama de vuestros sauces para colgar mi laúd, haced que la melancolía que sueña en vuestro seno me envuelva entre sus alas transparentes, que yo al partir os pagaré esta hospitalidad con una lágrima y un canto (Bécquer, 2004: 706).

E più avanti:

> El alto silencio del abandono vive ahora en vuestros muros, entre cuyos sillares crece la yedra que da sombra al nido de la golondrina, hecho de leves plumas, sobre el dosel de las estatuas. La brisa del crepúsculo murmura un cantar misterioso en las frondas de vuestros sauces, y una tinta azulada y melancólica baña en tenue vaguedad el interior de vuestro templo. El poeta os ama porque vosotros habéis sufrido, y en su alma vibra siempre una cuerda simpática al dolor (Bécquer, 2004: 711-712).

L'estetica falangista era perfettamente consapevole di questa geografia letteraria e la modellava a proprio vantaggio. Nel primo ed unico numero che la rivista *Horizontes* publicò nel gennaio del 1938, Agustín de Foxá firmava un articolo intitolato "Toledo, cuna del Imperio". Qui ripercorreva le età dorate della storia della città, cominciando da "Toledo, romano, chato con restos de termas y la sequedad de los cardos y de las ortigas en mármoles nostálgicos de frescas aguas y cuerpos desnudos", passando per la città imperiale e poi per la azoriniana piazza Zodocover. Inutile cercare quella Toledo in Toledo, sembra dire il poeta. La città, reputata straniera alla nazione come la nazione è straniera a sé stessa, era divenuta, a suo parere, cartolina per i turisti, ridotta a "Kodaks de los ingleses en San Juan de los Reyes" (Foxá, 1938). L'assedio e la conseguente conquista feroce da parte di Moscardó viene a configurarsi, invece, come l'inizio di una nuova epoca, di rifondazione imperiale e squisitamente spagnola, riscattata dalla distruzione napoleonica a cui alludeva Bécquer e dall'atmosfera mortifera della narrativa del '98: "El Alcázar dolido, retorcido, vigas de hierro en espiral caliente, las columnas truncadas, el yeso, el pimentón del ladrillo, y descolgados sin cortinas ni palmas [...] Toledo rescatado" (Foxá, 1938). "Y hoy, con sus ruinas, roto su Alcázar, turbio y tibio a la vez el Tajo –sangre de herejes en sus aguas- otra vez guarda con sus ruinas el destino de España que hoy resucita sobre las piedras santas de historia de su Alcázar" si legge in un articolo di Santos Martín de Diego, pubblicato nello stesso numero della rivista (Martín de Diego, 1938).

Nella propaganda falangista, l'episodio storico diviene un mito dotato di straordinaria duttilità artistica. Luogo di consacrazione delle gesta dell'allora colonnello Moscardó, soggetto

fecondo dell'iconografia dei *sublevados* cui si ispirarono Josep Maria Sert, Ignacio Zuloaga, Carlos Sáenz de Tejada o Domingo Viladomat, l'Alcázar di Toledo si proponeva, anche al termine del conflitto, quale luogo ideale in cui dar forma letteraria e architettonica alla poetica delle rovine, all'immaginario fotografico e cinematografico della guerra civile, alla speculazione letteraria sul fascino dei resti della battaglia e al progetto teorico di uno spazio da non ricostruire, da consegnare scomposto al ricordo e al passare del tempo (Llorente Hernández, 2000; Reig Tapia, 1998). Già nel 1937, l'edificio viene dichiarato Monumento Nacional, con la creazione di un Museo del Asedio, e rientra in una delle "Rutas de guerra" organizzate dalla Dirección General de Turismo (Poutet, 1995; Basilio, 2006). Il drammaturgo e poeta Eduardo Marquina scrive una sceneggiatura cinematografica intitolata *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*, mentre il film *L'assedio dell'Alcázar*, del regista italiano Augusto Genina, distribuito in Spagna con il titolo *Sin novedad en el Alcázar*, vince la coppa Mussolini a Venezia, nel 1940.

L'episodio dell'assedio e della presa di Toledo circola ampiamente nella poesia degli insorti, da Eduardo Marquina ("El Alcázar de Toledo"), a Gerardo Diego ("Elegía heroica del Alcázar"), a Manuel Machado ("Tarifa-Toledo"). "Ante las ruinas del Alcázar", di Mariano Tomás, incarna la connessione profonda tra resti eroici e sacrificali, rovine e macerie, di cui è intrisa la retorica nazionalista:

España volvió a ser Guzmán el Bueno,
hueso y carne otra vez, tiró su daga
y, en las entrañas la terrible llaga,
veló el dolor tras el mirar sereno.

Resultó Numancia, rugió el trueno
que alumbró de Cortés la noche aciaga...
¡Y el claro sol de ayer ya no se apaga,
que amaneció de resplandores lleno!

¡Nunca otro Alcázar tuvo esta fortuna!
Ocaso y alba en el imperial recinto;
tumba de Imperio y de otro Imperio cuna

No llores por la piedra derruida,
que esta mansión del César Carlos Quinto
se dio la muerte para hallar la vida (Urrutia, 2006: 72).

L'Alcázar è luogo ricorrente, tuttavia la circolazione del *topos* è più ampia. Alfredo Marquerie ne dà prova nella "Elegía a las ruinas de la ciudad universitaria", altro spazio simbolico, stavolta per la battaglia di Madrid, in cui si affrontarono, a poche centinaia di metri, le due forze in campo. Era stata la monarchia alfonsina a dare inizio al progetto della cittadella degli studi e la maggior parte degli edifici non era stata neppure inaugurata quando venne ridotta in macerie dagli scontri:

Lo que un rey, en la arcilla de su sueño
modelando maquetas de futuro
pensó hacer colmenar de mocedades,
era, en mayo, cartel claro, risueño,
un once que anunciaba lo inseguro
del premio en lotería, soledades
son hoy, ruinas hostiles
armadas de fusiles,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

donde horada la guerra sus cubiles.
Universa ciudad para estudiantes
de cemento y cristal. Limpia oriflama
de juventudes con "sport" moreno.
Vientos tonificantes
del azul Guadarrama,
aulas y facultades sin estreno;
ahora aborto de piedras humeantes.

En sabio escombro perderán sus dudas
las ametralladoras tartamudas
dolor sobre el amor —sacro misterio—
sobre esta ruina nacerá el Imperio
(Marqueríe, 1937).

Anche qui i resti della città universitaria si configurano come basamenti per la costruzione di un nuovo impero, ma sono anche "ruinas hostiles", "aborto de piedras humeantes". La volontà di distruzione del monumento, cara al futurismo (Albert, 2003), è presente ma accettabile nella misura in cui colpisce i simboli del passato non in quanto tale ma perché "straniero", come la Toledo snaturata perché marxista, non più romana, imperiale o spagnola. Non è l'antico il bersaglio,ma il nemico, *afrancesado* o *bolchevique*. Per questa ragione, l'estetica del *bando azul* e di Foxá non può essere considerata alternativa, antitetica o di superamento rispetto alla riflessione rinascimentale sulle rovine antiche, come sostiene in parte Albert (2003: 398). Nostalgico conte madrileno che canta i treni di Soria dimenticati e le vecchie case con odore di archivi e naftalina, la ricezione dell'antipassatismo futurista non può che essere per lui spuria, nonché mediata dall'estetica dell'imperialismo falangista6.

È un altro l'elemento dell'attualizzazione del *topos* delle rovine durante la guerra civile che richiama specialmente l'attenzione: la distruzione che esse qui incarnano non è effetto del tempo, ma è dovuta a un avvenimento vicino. Altrove è *Chronos* ad interagire con le vicende umane, qui no. Sebbene non esista una linea di demarcazione in grado di stabilire quando una costruzione acquisisca lo status di rovina, la lontananza è un fattore determinante per la percezione di queste ultime come oggetto che emana fascino e bellezza: "non è possibile sognare in pace davanti a delle rovine recenti, che parlano di massacro", scrive Starobinski (2008: 155)7. Su frammenti vicini e dolorosi, invece, si alza il canto di molti poeti falangisti. Le chiamano rovine: sono, piuttosto, macerie.

3. DALL'ESCORIAL A ROMA

Ad ampliare l' attualizzazione del *topos* delle rovine, senza venir meno ai postulati ideologici dei *sublevados* è Dionisio Ridruejo, in una serie di componimenti poetici confluiti in *Poesía en guerra* e, soprattutto, in *Sonetos a la piedra*. Risalenti al periodo compreso tra il '35 e il '42, nel pieno delle inquietudini politiche e intellettuali dell'autore, questi ultimi nascono prima e durante il conflitto e vengono pubblicati nel 1943, accompagnati da significative illustrazioni di José Caballero (fig. 2 e fig. 3)[8]. Alcuni di essi vedono la luce su riviste come

6 Non sono pochi i componimenti poetici in cui il conte canta precisamente l'antico, alcuni dei quali raccolti nei *Poemas a Italia* (1941). Un'antologia poetica recente di Foxá è quella pubblicata da Renacimiento, con prologo di Luis Alberto de Cuenca (Foxá, 2005). Più in generale, sullo scrittore si vedano: Bauer-Funke1998; Santiáñez 2000; Siles 2003; Amat 2010; Russo 2012.

7 Il criterio della temporalità era sottolineato anche da Simmel (1965: 259-266).

8 José Caballero (1915-1991) fu pittore e artista grafico tra i più influenti del surrealismo spagnolo. Cresciuto con

Vértice, che nel numero inaugurale accoglie, accanto al già citato "Arquitectura hermosa de las ruinas" di Foxá, il sonetto "A la columna en el llano"di Ridruejo (fig. 4).

FIGURA 2

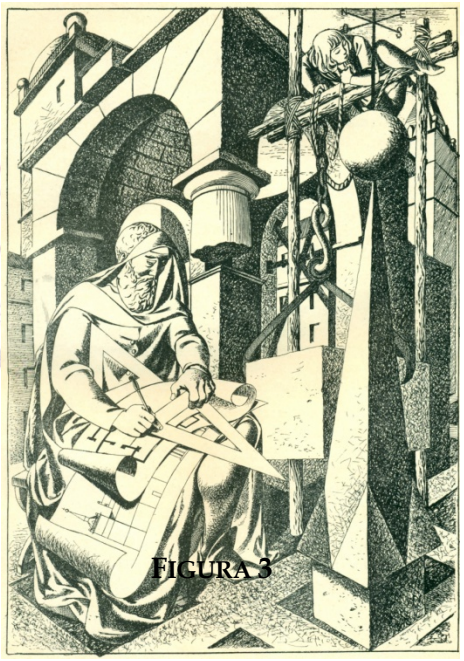

FIGURA 3

FIGURA 4

Vázquez Díaz, educato alle avanguardie da Adriano del Valle, negli anni trenta lavora con Lorca nel Teatro Universitario La Barraca, per gli allestimenti di *El Burlador de Sevilla*, *Las Almenas de Toro* e *El Caballero de Olmedo*, poi per *Bodas de Sangre*. Illustra *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* e collabora con alcune riviste di primo piano dell'epoca come *Caballo verde para la poesía e Cruz y Raya*. Sono anni di fervide relazioni intellettuali con Neruda, Alberti, Buñuel, Maruja Mallo (Caballero, 1983). Durante la guerra civile si trova a Huelva; sue collaborazioni appaiono in diverse riviste dei *sublevados*: *Vértice*, *Horizonte*, *Y*. La sua lunga traiettoria artistica è ben sintetizzata in Caballero 2014.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

Altri componimenti vedono la luce in *Escorial*, pubblicazione dell'immediato dopoguerra che Ridruejo contribuì a fondare, redigendone anche il manifesto, che è di per sé una dichiarazione poetica:

> Escorial, porque las cosas son nombre y por él se conocen y se obligan. Escorial, porque esta es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de grandeza y explicacion de su sentido. El Escorial que es –no huyamos del tópico– religioso de oficio y militar de estructura: sereno, firme, armónico, sin cosa superflua, como un Estado de piedra. Magno equilibrio del tiempo: ni solo panteón, ni solo residencia, ni solo disparatada y alta porfía; sino equilibrio y forma de todo ello: edificado sobre los muertos como señal de estar legítimamente enraizado en lo propio y servido por la substancia de lo ejemplarmente pasado, pero entero, vivo, practicable para el uso del tiempo y extremado de altura, escudriñante y ambicioso como quien, comenzando en la memoria, no vive sino para la esperanza (Ridruejo, 1940b).

I componimenti di *Sonetos a la piedra* proiettano sulla pagina l'utopia di una Spagna eroica e monumentale, di cattedrali e terre arse, monasteri e rocce. Una metrica severa, perfettamente conchiusa, veicola il messaggio ideologico di un ritorno all'età imperiale, attraverso il recupero dei suoi riferimenti poetici, Garcilaso *in primis*. Scriverà lo stesso Ridruejo:

> Lo que otros llamarían frío es para mí integridad: condición diamantina [...]. Garcilaso es un castillo cerrado y puro, en el que el tiempo no hace mella ni abre resquicios: todo el hombre pero ensimismado. Esto sucede porque Garcilaso se siente seguro de su mundo. Porque su época es *completiva*, ascendente y absolutamente firme, almenos para él, para un soldado del César, para un noble de Castilla, para un español del Siglo de Oro del poder [...]. Desterrado en el Danubio o amador en Nápoles, como la época no le aflige, puede existir él sólo, serena o apasionadamente. Y nos cuenta sus penas de amor, que no son de tiempo alguno, que son del hombre entero no escindido por el tiempo (Ridruejo, 1960: 111).

Non è un caso, dunque, che l'intera raccolta sia stata considerata intrisa di un *garcilasismo* precoce, quello che nel giro di qualche anno porterà Ridruejo a integrare, seppur marginalmente, quel gruppo di poeti riuniti intorno a *Garcilaso* (Fornieles Alcaraz, 1981; Martínez Cachero, 2005)9. Del resto, sebbene acquisti vigore a partire dalla creazione della rivista, la tendenza si era già manifestata alla vigilia del centenario garcilasiano del 1936, raccogliendo favori anche in Alberti o Miguel Hernández (Paulino Ayuso, 1997; Cano Ballesta, 1972).

Ridruejo inaugura il suo libro poetico con una eloquente dedica alla pietra: "yunque del aire", "vertical ambición de eternidades", essa è il materiale di cui è fatta la vecchia Spagna "armadura de siglos" che genera la nuova (Ridruejo, 1943: 5)10. Sulla pietra, come un martello, agisce il verso, per scolpirsi nella sua "carne reposada", di serena bellezza. Granitica presenza della sierra, modellata struttura di ponte, vivace forma di mulino: l'intero territorio nazionale si struttura per blocchi materici, che si impegnano, eretti, a far fronte all'eternità. Disabitato è l'intero paesaggio, uniche umane tracce quelle dell'architettura: a Santiago de Compostela, a Toledo, a Segovia, nei giardini e nelle mura dell'Escorial, che riafferma il suo valore precipuo

9 Così Ridruejo (1960: 113-114): "la garcilasiana juventud poética […] vivió [...] una ilusión garcilasiana. El poeta, en guerra o cautivo, vivía de esperanza y exaltación. Esperaba y esperaba demasiado. Creía, porque quería, estar fundando una época completiva y segura para un relativo siempre".
10 "Primer soneto".

nell'estetica del fascismo, come l'aveva teorizzato precocemente Giménez Caballero (Giménez Caballero, 2009; Wahnón, 1994)11.

Armonia e monumentalità verticale delle forme si alternano all'orizzontalità arida della pianura, la rigidità della creazione compiuta, "plana y fría", alla sostanza vissuta della materia, "carne tan madura". È radicata e svetta ogni costruzione, fedele alla terra, si confronta con l'altezza per disfida. "Piedra, serena piedra ante mismanos" è quella del giardino del monastero, dove l'acqua rispecchia il profilo incerto della materia, in una rarefatta atmosfera di magnolie. Ma è un attimo, prima che, alta e severa, si riaffermi la quieta grandezza del paesaggio: "pero arriba el silencio edificado / triunfa en la soledad con entereza / y todo está presente y alejado"(Ridruejo 1943: 41)12. Qua e là, le pietre sono resti: "una espadaña" senza campana, "despojada del bronce y la materia", "viuda del tiempo" (Ridruejo, 1943: 16)13, una statua gotica, quella di una donna nuda, la vittoria di Samotracia. Ma non affiora in esse il senso rovinoso delle cose: "Impenetrable, encasillada, ensaña / en árido desdén duelo sereno / esta firmeza helada, este alto y pleno / vigor que de su ruina se acompaña" (Ridruejo, 1943: 9)14. Vestigia, antichità: la contemplazione suscita ammirazione verso la magnificenza dei tempi che furono. È il modello rinascimentale, che proclama la superiorità della bellezza rispetto al Tempo e riempie l'immagine delle rovine di un contenuto eroico, di emozione composta di fronte allo splendore dell'antico. Pochi scenari escono dalla geografia spagnola e si situano, eloquentemente, in luoghi cari alla storia nazionale: la Palermo imperiale, Firenze, la cattedrale di Colonia. Roma è protagonista di uno di questi, in cui Ridruejo mostra la persistenza del motivo classico delle rovine, facendo riferimento a una delle sue attualizzazioni topiche:

De sostener un cielo ya vencido
gemían tus columnas sin altura
y sin ansia el ciprés donde se apura
el lamento del agua sin oído.

Ya la estatua, el palacio y el gemido
despojaban de oficio tu hermosura,
ya dejaba tu noble sepultura
descansar la costumbre en el olvido.

Pero la muerte sube hacia la vida
por siete cumbres de cansado brío
y te devuelve el tiempo, renacida,

11 Più in generale, secondo Varela (1999: 183), "El Monasterio del Escorial es, juntamente con Toledo, otro símbolo privilegiado de España. Tras las leyendas románticas, las del monarca sombrío y el agobiante panteón, El Escorial va a convertirse en uno de los lugares favoritos del nacionalismo español. Ya fuera por intelectuales como Unamuno, Ortega, Cossío o Azaña, ya por el catolicismo político y la Falange, el monasterio será glosado desde ángulos políticos muy diversos, ensalzado en todo caso como representante de una época de gloria española; monumento al que había que peregrinar para empaparse de la historia, de la energía que acumulaban las viejas piedras". Si veda il componimento di Ridruejo "Al Monasterio de El Escorial" (1938): "Monte ordenado en líneas de llanura, / ¡oh gigante rendido a la armonía!, / mar y bosques de piedra bajo el día, / base de cielos en la noche oscura. // ¡Qué entereza! Tu carne tan madura / para la eternidad ¡qué plana y fría! / Qué segura en las torres tu porfía / y qué fiel a la tierra tu armadura! // Unidad de los siglos y las formas, / en desnudo paisaje con medida. / Cuerpo de razas que en tu mole informas. // Constancia y ambición, si grave erguida. / ¡Oh tiempo de las sangres y las normas! / Cumbre de muertos en eterna vida".Inizialmente pubblicato su *Vértice*, il componimento entrerà a far parte della raccolta *Sonetos a la piedra*, con disegni originali di José Caballero.
12 "En el jardín de los frailes".
13 "A la Espadaña de piedra sin campana".
14 "A la cantera".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

sobre la lenta juventud del río.
Y, eterna más que el mármol tu medida,
renueva su presencia el poderío (Ridruejo, 1943: 25)[15].

Nelle prime due quartine del sonetto, la Roma di Ridruejo è colonna vinta, statua corrotta, palazzo in rovina, *fragmenta*. L'avverbio "ya" rivela l'inattesa deperibilità delle cose, il "sin" privativo, l'uso di termini appartenenti al campo semantico della sofferenza e della perdita —"vencido" "gemían", "lamento", "despojaba" "dejaba", "sepultura", "descansar"— rafforzano ulteriormente il messaggio. Tuttavia, energicamente, l'avversativo "pero", che apre la prima terzina, inaugura una nuova fase: il poeta chiama e mette a confronto, fuori da ogni metafora, i due poli della questione, la morte e la vita, decretando in un solo verso, il nono, la vittoria della seconda sulla prima. C'è spazio, allora, per il lessico del risveglio, della riappropriazione —"sube", "devuelve", "renacida", "juventud", "eterna", "renueva", "presencia", "poderío"— che tuttavia non appare qui sfrontata esaltazione, mediato com'è da una serie di immagini ossimoriche, che ne ammorbidiscono le vette: il "cansado brío" dei colli, la "lenta juventud" del fiume. Il riferimento, chiarissimo, è alla Roma rinata alla storia per merito del fascismo, che si mescola alle suggestioni quevediane, queste ultime segnalate dal poeta stesso (Ridruejo, 1976: 12).

La forma metrica del sonetto e la poetica del Ridruejo di quegli anni confermano, sul piano formale, un trattamento rinascimentale del tema della pietra e della rovina. "Superbi colli, e voi sacre ruine" scriveva Baldassarre Castiglione, riferendosi alla Roma in decadenza. Nel seguire Castiglione, Cetina componeva "Al monte donde fue Cartago", cambiando la topografia e diffondendo un'immagine che grande fortuna trovò nella poesia dei Secoli d'Oro (López Bueno, 1990). La poesia spagnola del Rinascimento aveva desunto dal modello italiano la configurazione metaforica e topica preferendo, salvo qualche caso, le rovine di Cartagine a quelle della città eterna. Fu probabilmente l'influenza di Garcilaso, del sonetto "A Boscán desde la Goleta", a introdurre una geografia diversa. Fu la possibile visione della città durante un viaggio al seguito di Carlo V o furono le circostanze storiche del recente sacco di Roma a modificare l'allusione. Il sivigliano Fernando de Herrera includeva il sonetto nelle *Anotaciones a Garcilaso* e ne componeva uno proprio, suscitando ammirazione e imitazione tra i poeti andalusi del XVI e XVII secolo. Alla maniera di Cetina e Castiglione, nei suoi versi passato glorioso e presente nefasto si mescolavano a considerazioni di tipo amoroso, anche se il paesaggio architettonico si faceva molto più scarno, attivandosi quasi per sineddochi amare: la "rota y cansada pesadumbre", i "quebrados arcos y deshechos" e l'anfiteatro che è "abierto cerco de espantosa cumbre"(Herrera 1985: 451). Anche la geografia era cambiata: seppur non menzionata, era probabilmente l'antica Itálica lo scenario del sonetto, che diveniva, a partire da questa realizzazione, luogo privilegiato della riflessione filosofica sulla natura del tempo nella poesia barocca, soprattutto andalusa (Cortines 2010). Medrano, più avanti, ne precisava la dimensione spaziale, Juan de Arguijo ne offriva una realizzazione testuale originale, Rodrigo Caro, con passione archeologica, consegnava alla storia della letteratura la sua formalizzazione più nota16. Nel corso del Seicento, i modelli barocchi provvedevano ad

15 "A Roma".
16 "Estos, Fabio, ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa. / Yace el temido honor de la espantosa / muralla, y lastimosa/reliquia es solamente. / De su invencible gente / sólo quedan menorias funerales / donde erraron ya sombras de alto ejemplo. / Este llano fue plaza, allí fue templo; / de todo apenas vemos las señales. / Del gimnasio y las termas regaladas / leves vuelan cenizas desdichadas; / las torres, que desprecio al aire fueron, / a su gran pesadumbre se rindieron"(Caro,1923: 280-306). I versi furono erroneamente attribuiti a Francisco de Rioja, finché il ritrovamento di quattro inediti dimostrò che Rodrigo Caro ne era l'unico autore. Delle cinque redazioni totali che ebbe il componimento, la citata, che è l'ultima, è considerata

eleggere l'immagine delle rovine quale correlativo oggettivo di una problematica più complessa, che muoveva dalla nostalgia di un passato mitico per concentrarsi sull'aspetto degenerativo, sulla constatazione dell'inesorabile passare del tempo. Famosa è l'allocuzione di Quevedo, *laudatio* e *lamentatio*, sulle rovine della città eterna: "¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente, / lo fugitivo permanece y dura" (Quevedo, 1995: 261), che si inseriva in un più generale senso dello scorrere rovinoso del tempo.

Hernando de Acuña, Cetina e Fernando de Herrera, che tanto hanno contribuito alla diffusione del *topos* barocco delle rovine, sono anche i cantori dell'Impero, riferimenti costanti e riconosciuti della poetica di Ridruejo, anche se il poeta non può accogliere ora la lezione barocca della *vanitas*17. Accenna appena a qualche passaggio di quel *continuum* che coinvolge la pietra dall'architettura alla natura, trattenendosi al di qua della partecipazione, nel ruolo di osservatore:

A una ruina (En Mérida)

Fuiste en la tierra creación conclusa,
distinta, inteligente, y descifrada,
cabal y sin futuro; al fin pasada
y desterrada al fin, y al fin ilusa.

De un tiempo usó la eternidad tu musa,
mas fuiste con el tiempo amortajada
y la materia fue materia y nada
y ni aun recuerdo la razón confusa.

La piedra que fue grada es ya ladera,
de nuevo entrañas de colinas, rota
escoria o aluvión si persevera.

Más que tu idea al sol la hierba brota.
Si algo es forma, es dolor y nada espera.
Tu olvido está en el aire y tú remota (Ridruejo 1943: 22).

La Natura ha assimilato qui la creazione dell'uomo, il teatro romano di Mérida, riappropriandosi progressivamente della pietra: ciò che fu arte è ora pezzo di collina, "entrañas", su cui, più che il ricordo, sboccia l'erba, secondo un'immagine di transitorietà che i Secoli d'Oro avevano ampiamente saggiato18. Il riferimento geografico alla capitale della romana Lusitania non causa stupore: Ridruejo doveva aver presente, oltre ai modelli citati, il Nebrija di "De Emerita restituta" che, con interesse umanistico per l'antichità, aveva condotto degli scavi nella zona e dedicato ai ritrovamenti tredici distici in lingua latina19.

definitiva. Per approfondimenti, si vedano Fernández Guerra (1870: 175-217) e Wilson (1936: 379-396).
17 Si veda, a tal proposito, Vivanco 1940.
18 Così Orozco Díaz (1989: 122-123): "La belleza, pues, de las ruinas, no reside en que sea un elemento del paisaje sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la Naturaleza. Ante ella sentimos ese proceso de tránsito, de asimilación que la Naturaleza realiza convirtiendo lo artificial en material para su creación".
19 Del resto, a testimonianza della vivacità dell'eredità di Nebrija, proprio in quegli anni Félix G. Olmedo pubblicava per lo stesso editore *Nebrija (1441-1522) Debelador de la barbarie. Comentador eclesiástico. Pedagogo. Poeta* (Madrid, EditoraNacional, 1942), che riportava il componimento "De Emerita restituta". Si veda anche Álvarez y Saenz de Buruaga 1949.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

Dalla materia rotta o informe della pietra, Ridruejo fa scaturire l'afflato tutto verticale e palingenetico della retorica antimaterialista della Falange20. Vari sono i riferimenti poetici di questo paesaggio che ispira, suggerisce: Gerardo Diego e il suo "Al ciprés de Silos", Jorge Guillén, ma anche la spiritualità di certi luoghi della poesia del '98. Asciuttezza, plasticità delle forme, quella Salamanca che Unamuno (1948: 216) sentiva "alto soto de torres", "bosque de piedras", quella Castilla che Cansinos Assens definisce "alta meseta para gestos estáticos y sempiternos" (1998: 269), ampiamente sfruttata nella sua asperità e spiritualità terrosa da Antonio Machado:

> Sus símbolos plásticos son las figuras del Greco, secas, rígidas y contorsionadas no por un báquico anhelo de danza, sino por un afán de éxtasis más perfecto […]. Con el castellanismo volvemos a entrar en el hipogeo de la cariátide estática, tornamos a sumergirnos en las tinieblas medioevales. Nada de la moderna alegría. Ciudades muertas, viejas catedrales, viejas calles desiertas, viejos mendigos, sepulcros y ruinas(Cansinos Assens, 1998: 268)21.

Non c'è un viandante, tuttavia, nelle liriche di Ridruejo, non c'è cammino, interazione, ma stasi contemplativa. Il poeta raccoglie l'invenzione del paesaggio della generazione del '98, quel *paisajismo* così ben indagato (Blanco Aguinaga, 1998: 279-302), che si scava nel solco di un ripiego intimista, sovente estetizzante o, nel caso di Machado, si evolve verso forme di impegno storico e sociale. Rispetto alla sensibilità novantottina, tuttavia, Ridruejo, pur sentendo in certi punti l'ansia dell'abisso, della rottura, la scavalca, la supera, in un progetto sovrastante di retorica positiva delle rovine. Ci vorrà del tempo perché il classicismo vacilli e il *topos* delle rovine si presti a una nuova attualizzazione. Gli attriti con il regime di Franco e la disillusione rispetto ai progetti di gioventù porteranno progressivamente Ridruejo verso esiti poetici più maturi, ancora non sufficientemente indagati[22].

Nel complesso, i testi qui presi in esame, provenienti da scrittori di diversa fortuna e spessore, testimoniano la pervasività, per certi versi abbastanza prevedibile, del discorso ideologico nella letteratura del cosiddetto *bando azul*. All'interno di tale contesto, meno scontata, più originale e variegata è l'attualizzazione che riceve il *topos* delle rovine, sia quando esso è prestato alla poetizzazione esplicita e propagandistica delle macerie della guerra, che quando, in maniera più celata e allo stesso tempo radicale, rappresenta la rivisitazione politico-ideologica di un motivo classico.

Bibliografía

ALBERT, Mechtild (2003) *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor.

20 Cano Ballesta (1994: 108) rivendica, oltre al valore letterario rilevante, il carattere fortemente ideologico dell'intera raccolta, altrove ignorato.

21 Una bella analisi dei luoghi poetici di Machado è in Orozco Díaz (1968: 257-367) e in Gullón (1987).

22 L'evoluzione poetica e ideologica di Ridruejo è assai complessa e meritevole di uno studio a parte, che mi ripropongo di sviluppare altrove in maniera più esaustiva. Al momento, rimando agli studi di Gracia (2006a; 2006b e 2008), Vivanco (1974), nonché alla sua produzione poetica (Ridruejo 1961) e alle memorie (Ridruejo 2017).

ÁLVAREZ Y SAENZ DE BURUAGA (1949) "Las ruinas de Emérita y de Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro", *Revista de Estudios Extremeños,* 3-4, XXXIII, 1949, pp. 564-579.

AMAT, Jordi (2010) "Prólogo" a A. de Foxá, *Nostalgia, intimidad, aristocracia*, Madrid, Fundación Banco Santander.

ARRARÁS, Joaquín (1941) "La nueva Acrópolis", *Reconstrucción*, 9, febbraio.

BAROJA, Pío (1993) *Camino de perfección (pasión mística),* Madrid, Caro Raggio.

BASILIO, Miriam (2006) *Arquitectura y turismo*, Barcelona, Gustavo Gili.

BAUER-FUNKE, Cerstin (1998) "*Baile en Capitanía* de Agustín de Foxá: poetización de la propaganda franquista", in M. Albert (ed.), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 149-166.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004) "San Juan de los Reyes", in *Historia de los templos de España*, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Cátedra.

—— (2010) *Rimas* y *leyendas*, Madrid, Espasa.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1998) *Juventud del 98*, Madrid, Taurus.

CABALLERO, José (1983), "Recuerdos surrealistas con un perro andaluz", in A. Bonet Correa (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, pp. 195-204.

—— (2014) *La aventura de la creación. Escritos*, Madrid, Editorial Síntesis-Fundación Caballero-Thomas de Carranza.

CANO BALLESTA, Juan (1972) *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos.

—— (1994) *Utopías literarias y retórica bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI.

CANSINOS ASSENS, Rafael (1998) *Obra Crítica*, vol. I, Sevilla, Diputación de Sevilla.

CARBAJOSA, Mónica e Pablo (2003) *La corte literaria de José Antonio*, Barcelona, Crítica.

CARO, Rodrigo (1923) "Canción a las ruinas de Itálica", in *Poetas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto Escuela, pp. 280-306.

CERSTIN, Bauer-Funke (1998) "*Baile en Capitanía* de Agustín de Foxá: poetización de la propaganda franquista", in M. Albert (ed.), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 149-166.

CORTINES, Jacobo (2010) *Itálica famosa. Estudio, edición y selección de textos*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

D'ORS ,Victor (1937) "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España", *Vértice*, 3, giugno.

FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano (1870) "La *Canción a las ruinas de Itálica*, ya original, ya refundida, no es de Francisco de Rioja", in *Memorias de la Real Academia Española,* año I, tomo I, Madrid, pp. 175-217 .

FORNIELES ALCARAZ, Javier (1981) "Un texto representativo del Garcilasismo: *Sonetos a la piedra*", *Revista de Literatura,* Vol. 43, Iss. 86, luglio, pp. 85-106.

FOXÁ, Agustín de (1937) "Arquitectura hermosa de las ruinas", *Vértice*, 1, aprile.

—— (2005) *Poesía. Antología (1926-1955)*, Sevilla, Renacimiento.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo (2007) "Paisajes nacionales, turismo y políticas de memoria: Toledo (1900-1950)", *Ería. Revista Cuadrimestral de Geografía*, 73-74, pp. 193-212.

GRACIA, Jordi (2006) *Dionisio Ridruejo. Materiales para una biografía*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Colección Obra Fundamental.

—— (2008) *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona, Anagrama.

GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS (2011) *Historia de la literatura española, Vol. 7, Derrota y restitución de la moderninad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.

GULLÓN, Ricardo (1987) *Espacios poéticos de Antonio Machado,* Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.

HERRERA, Fernando de (1985) "Esta rota y cansada pesadumbre", in *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (2000) "La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios estéticos sobre la imagen*, 35, pp. 61-69.

LÓPEZ BUENO, Begoña (1990) "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro", in *Templada lira: 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, pp. 75-97.

MACAULAY, Rose (1953) *Pleasure of Ruins*, London, Weidenfield and Nicolson.

MAINER, José Carlos (1967) "Recuerdo de una vocación generacional. Arte y política en *Vértice* (1937- 1940)", *Ínsula*, 252, novembre, pp. 3-4.

—— (2013) *Falange y literatura*, Barcelona, RBA.

MARQUERÍE, Alfredo (1937) "Elegía a las ruinas de la ciudad universitaria", *Vértice*, 4, luglio.

MARTÍN DE DIEGO, Santos (1938) "Toledo, su historia",*Horizontes*, 1, gennaio.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (2005) *La revista poética Garcilaso y sus alrededores*, Madrid, Devenir.

—— (2009) *Liras entre lanzas: historia de la literatura "nacional" en la guerra civil española*, Madrid, Castalia.

MICHONNEAU, Stéphane (2014) "Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo", in S. Michonneau, Xose Manoel Núñez-Seixas (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 25-47.

—— (2017) *Fue ayer. Belchite: un pueblo frente a la cuestión del pasado*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/Institución Fernando el Católico.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1989) "Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del barroco", in *Temas del barroco de poesía y pintura*, edizione facsimile, Universidad de Granada, 1989, pp. 121-176.

—— (1968) *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesia española*, Madrid, Prensa Española.

PAULINO AYUSO, José (1997) "El garcilasismo en la poesía española (1930-1950)", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 22, pp. 37-54.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1983) *El léxico de la muerte en la guerra civil española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

POUTET, Hervé (1995), *Images touristiques de l'Espagne. De la propagande politique à la promotion turistique*, Paris, L'Harmattan.

QUEVEDO, Francisco de (1995) *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, vol. I.

REIG TAPIA, Alberto (1998) "El asedio del Alcázar, mito y símbolo político del franquismo", *Revista de Estudios Políticos*, 101, pp. 101-129.

RIDRUEJO, Dionisio (1937) "A la columna en el llano", *Vértice*, 1, aprile.

—— (1938)"Al Monasterio de El Escorial", *Vértice*, 14, settembre.

—— (1940a) *Poesía en armas*, Barcelona, Jerarquía.

—— (1940b) "Manifiesto editorial", *Escorial. Revista de cultura y letras*, 1, novembre.

—— (1943) *Sonetos a la piedra*, Madrid, Editoria Nacional.

—— (1960) *En algunas ocasiones. Crónicas y comentarios 1943-1958*, Madrid, Aguilar.

—— (1976) *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008) *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal.

RUSSO, Antonella (2012) "La capitale spagnola tra descrizione, narrazione e argomentazione in *Madrid de corte a checa* di Agustín de Foxá", *Testi e linguaggi*, vol. 6, Roma, Carocci, pp. 237-252.

SANTIÁÑEZ TIÓ, Nil (2000) "Drieu la Rochelle y Agustín de Foxá ante la decadencia de Occidente", *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 641, pp. 16-19.

SELVA, Enrique (2000) *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-textos.

SILES, Jaime (2003) "Introducción", in Agustín de Foxá, *Artículos selectos*, Madrid, Visor.

SILVA, Umberto (1975) *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta.

SIMMEL, Georg (1965) "The Ruin", in *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics,* New York, Harper &Row, pp. 259-266.

STAROBINSKI, Jean (2008) *L'invenzione della libertà (1700-1789*), Milano, Abscondita.

UNAMUNO, Miguel de (1948) "Salamanca", in *Obras Completas, Poesías*, Vol. 13, Madrid, Afrodisio Aguado.

URRUTIA, Jorge (2006a) "Vecinos de la pólvora y la muerte. La literatura del fascismo español", in A. Cancellier, M. C. Ruta, L. Silvestri (eds.), *Scrittura e conflitto*, Atti del XXII Convegno AISPI, Catania-Ragusa,16-18 maggio 2006, vol. 1, pp. 19-37. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_02.pdf (23 dicembre 2017)

—— (2006b) *Poesía de la guerra civil. Antología (1936-1939*), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

VARELA, Javier (1999) *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, Taurus.

VIVANCO, Luis Felipe (1940) "Introducción" in *Poesía heroica del Imperio,* Madrid, Editora Nacional.

—— (1974) "El desengaño del tiempo en la poesía de Dionisio Ridruejo", in *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

WAHÓN, Sultana (1994) *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi.

WILSON, Edward Meryon (1936) "Sobre la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro", *Revista de Filología Española*, tomo XXIII, pp. 379-396.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi

CARLO BASSO
Università degli Studi di Torino

Riassunto
Confrontare l'opera teorica e l'opera narrativa del letterato ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio con il *Don Quijote* e, in particolare, il *Persiles y Sigismunda* di Miguel di Cervantes consente di notare come entrambi gli autori tentino di risolvere con le loro opere il problema del verosimile. Uguali nel punto di partenza, diversi nei risultati: l'analisi di un intertesto degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio nel *Persiles* di Cervantes, nella seconda parte di questo contributo, permetterà di esaminare concretamente le somiglianze e le divergenze tra i due autori, in particolare nella resa dei personaggi, che diventano in Cervantes gli strumenti privilegiati per risolvere il problema della verosimiglianza.

Resumen
La comparación de la obra teórica y de la obra narrativa del literato de Ferrara Giovan Battista Giraldi Cinthio con el *Don Quijote* y, en particular, el *Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes muestra cómo intentan resolver los dos autores el problema de la verosimilitud con sus obras. Iguales en el punto de partida, diferentes en los resultados: el análisis de un intertexto de los *Ecatommiti* de Giraldi Cinzio en el *Persiles* de Cervantes, en la segunda parte de esta contribución, nos permitirá examinar concretamente las similitudes y las divergencias entre los dos autores, en particular en la representación de los personajes, que se convierten en Cervantes en los instrumentos privilegiados para resolver el problema de la verosimilitud.

1. INTRODUZIONE

Il rapporto di dipendenza che intercorre tra Cervantes e alcuni novellieri italiani del Cinquecento come Giraldi Cinzio, Bandello e Straparola è cosa nota[1]. Volendo approfondire le motivazioni sottese a questa dipendenza, senza dubbio il principale legame va ricercato nel problema di fondo che accomuna diversi autori del Cinquecento e Cervantes stesso: il problema del verosimile. La resa credibile di un avvenimento o di un personaggio di un'opera era una questione estremamente rilevante all'epoca, come testimoniato dall'attenzione che vi dedicano autorevoli trattati come i *Discorsi dell'arte poetica*[2] di Torquato Tasso (1544-1595) e i *Discorsi intorno al comporre de i romanzi*[3] di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573); Cervantes, che era un attento recettore delle suggestioni provenienti dalla penisola italica, accingendosi a scrivere le proprie opere romanzesche non poteva prescindere dagli scritti

[1] Si veda, a questo proposito, Edward C. Riley (1962: 53).
[2] L'opera viene pubblicata nel 1587, ma elaborata già a partire dagli anni sessanta; un'edizione critica dei *Discorsi dell'Arte Poetica e in particolare sopra il Poema Eroico* di Torquato Tasso è contenuta in Mazzali (1959).
[3] Leggo il testo direttamente nell'edizione originale (Giraldi Cinzio, 1554).

Carlo BASSO, "Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi", *Artifara* 18 (2018) Contributi, pp. 117-142.
Ricevuto el 08/02/2018 · Accettato el 02/05/2018

teorici di questi due autori, con i quali innesta un dialogo profondo, fatto di continui riferimenti più o meno celati. Il trattato di Tasso, a rigore più specificatamente indirizzato agli autori di poemi epici, è stato posto da Edward C. Riley alla base della teoria letteraria cervantina[4] ed è, effettivamente, la fonte principale del discorso del Canonico nel capitolo 47 del *Don Quijote*: va chiarito, però, quanto effettivamente Cervantes concordasse con le posizioni tassiane[5]. Il trattato di Giraldi Cinzio, sicuramente meno noto di quello tassiano, merita in questa sede maggiore attenzione, anche per il fatto di essere un'opera teorica dichiaratamente indirizzata a coloro che si sarebbero voluti cimentare nel genere romanzo, del quale Cinzio è uno dei primi a sancirne l'autonomia come genere letterario[6]. Il rapporto a livello di teoria del romanzo, come si vedrà, è piuttosto stretto e quindi non stupisce che Cinzio – anche autore di una raccolta di novelle di diffusione europea, gli *Ecatommiti* (1565) – sia, tra i novellieri italiani, colui dal quale Cervantes trae ispirazione in modo più dichiarato: due novelle giraldiane fanno infatti da fonte prima per altrettanti episodi dell'ultimo romanzo cervantino, il *Persiles y Sigismunda* (1617)[7].

1.1. Giraldi Cinzio: gli *Ecatommiti* e i *Discorsi dei romanzi*

Gli *Ecatommiti*[8] sono, com'è risaputo, una raccolta di cento novelle, pubblicata nel 1565 presso l'editore Torrentino nella città piemontese di Mondovì, nella cui Università Cinzio tenne corsi come "lettore ordinario d'humanità" fin dal novembre 1562[9]. L'elaborazione della raccolta novellistica, iniziata fin dal 1528, nasce dalle impressioni, ancora vive nella memoria, del Sacco di Roma del 1527, "evento storico particolarmente sconvolgente agli occhi dei contemporanei e carico di significati simbolici" (Villari, 2012: X-XI), che ricordava da vicino gli orrori della peste da cui fuggivano i protagonisti del *Decameron* di Boccaccio; inoltre, le date più proficue di elaborazione dei principi teorici, dell'ultimazione e della revisione della produzione novellistica, coincidono con quelle del concilio di Trento (1545-1563), che rappresenta un *humus* imprescindibile, senza la cui considerazione l'opera non sarebbe capita fino in fondo. La scrittura delle novelle degli *Ecatommiti* impegnò, quindi, quasi tutta la vita adulta del letterato ferrarese e fu sicuramente un campo dove individuare e sperimentare i principi dei suoi *Discorsi dei romanzi* (1554, ma la cui ideazione avvenne già a partire dal 1543[10]).

Dal punto di vista strutturale, l'opera è caratterizzata da una struttura narrativa di derivazione chiaramente decameroniana. È composta, infatti, da dieci sezioni di dieci novelle l'una, introdotte e raccordate da una cornice narrativa che prende avvio da un evento sconvolgente, vero motore dell'azione: il Sacco di Roma, negli *Ecatommiti*, come la peste di Firenze, nel *Decameron*. I due autori hanno anche simili considerazioni del genere 'novella', cioè che la novella non debba configurarsi come un mero *exemplum*, ma come uno scenario problematico,

[4] Riley trova alla base della teoria letteraria cervantina il trattato di El Piniciano ma, valutando la sua influenza nella creazione dei presupposti teorici di Cervantes, denota come quest'ultimo abbia recepito influenze di origine –anche geografica– diversa, in particolare "Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldi Cinzio, Gracián Dantisco, Vives e forse Castelvetro, approssimativamente nell'ordine dato" (Riley, 1962: 53).

[5] Il rapporto intertestuale tra i *Discorsi* tassiani e il capitolo 47 del *Don Quijote* è accertato; più complesso è riuscire a definire i luoghi di convergenza e divergenza di pensiero. Per un'analisi comparata e per i sospetti di trattamento parodico si veda Ruffinatto (2005: 220-225).

[6] Gli intellettuali dell'epoca, Tasso compreso, tenteranno di ricondurre l'*Orlando furioso* all'interno dei canoni aristotelici, per includerlo nelle categorie classiche. Giraldi Cinzio, insieme al suo allievo Giovan Battista Pigna, svolse, invece, un'azione pionieristica, svincolando l'opera di Ariosto dal rispetto delle norme di Aristotele e collocandolo all'interno del nuovo genere 'romanzo'.

[7] Il secondo intertesto è stato analizzato da Ruffinatto (2012), mi occuperò *infra* di analizzare il primo.

[8] Adotto come edizione critica Villari (2012).

[9] Per approfondire le vicende biografiche di Cinzio, si veda Gorris Camos (2013).

[10] Villari (2012: XCI).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

verosimile o storicamente vero, che crei spunti per una riflessione finale. Fin nella dedica della raccolta al duca di Savoia Emanuele Filiberto, Cinzio pone l'accento sull'importanza della verosimiglianza:

> fu mia intenzione, sopra ogn'altra cosa, di addurre in questa opera avenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, con onesto diletto, qualche profitto ad ogni sorte di persone. (Villari, 2012: 7)

Il campo è, dunque, composto da tutti gli "avenimenti simigliantissimi al vero". L'importanza della verosimiglianza ha però uno scopo differente nelle due opere: mentre nel *Decameron* si mettono in scena i diversi risultati della combinazione delle tre forze che regolano l'agire umano, amore, fortuna e ingegno, con una certa simpatia nei confronti di quest'ultima forza, negli *Ecatommiti* si assiste ad una cruda "rappresentazione del contrasto tra impulsi irrazionali e dominio sulle passioni, tra ignoranza e cultura, tra puro edonismo e adesione ai valori morali, tra illusorio e precario benessere e autentica felicità" (Villari, 2012: XX-XXI). Il prendere atto di questa situazione è l'intento sotteso all'opera, come si evince fin dal *Principio*:

> mi credo io che non per altro la maestra natura facesse noi atti al parlare e allo scrivere se non perché noi, fra questa incostanza degli umani avenimenti, con quello giovassimo a coloro che ci erano presenti, e con questo, spiegando in carte quello che avvenisse, ponessimo avanti agli occhi di coloro che ci fossero lontani, e perciò non potesser udir le voci nostre, e di coloro altresì che doppo di noi venissero in questa vita, una perpetua immagine de' soccessi occorsi; acciò che essi, fatti per gli altri accidenti più cauti e più desti a conoscere il meglio, sapessero come reggersi nell'una e nell'altra fortuna, e come uscire de' laberinti che intricatissimi ci sono proposti mentre che qui viviamo, onde sovente smarriamo la dritta strada e ci andiamo, come ciechi, aggirando per la torta. (*Ecatommiti*, "Principio")

Accertato quindi che la realtà sia composta da "laberinti intricatissimi", la soluzione è descriverla con consapevolezza, per mettere in guardia contemporanei e posteri da qualsiasi possibilità di errore o tentazione. Ecco perché l'importanza per Cinzio della verosimiglianza degli eventi narrati, talvolta anche basati sulla rielaborazione di fatti di storia contemporanea: la sua opera si configura come una galleria di "soccessi occorsi", la cui elencazione risponde all'esigenza di "cogliere le peculiarità della natura umana, immutabili nel tempo e nello spazio, e l'universalità dei problemi che i rapporti umani costantemente pongono, pur nell'evoluzione delle società e dei costumi" (Villari, 2012: XXXVII-XXXVIII). Il verosimile è, dunque, strettamente funzionale a rendere le situazioni narrate vere e, in quanto vere, di esempio per tutti. Legato ad esso ruotano diverse questioni, affrontate dal *Discorso de i romanzi*, che gli *Ecatommiti* tentano di risolvere: la varietà della narrazione e come variare i contenuti senza perdere di vista l'unità. La smisurata galleria di situazioni che la raccolta di novelle poteva fornire, rendeva, infatti, più piacevole e godibile l'opera (e quindi, come il "dolce miele" di Lucrezio, permetteva di veicolare con maggior gusto la lezione morale), qualità indispensabile per i romanzi a giudizio dei trattatisti italiani (Riley, 1962: 194-195). È significativo, a mio avviso, che anche Cervantes concordasse con questa opinione, discostandosi dal Pinciano, tanto che, all'interno del discorso del canonico di Toledo, nel metaletterario capitolo 47 della prima parte del *Don Quijote*[11], si individuava l'unica caratteristica positiva dei romanzi cavallereschi nel fatto che

[11] L'ironia cervantina permea l'intero discorso ed è difficile capire cosa intendesse l'autore. La critica nei confronti dei romanzi cavallereschi contemporanei, ridotti ormai ad una 'maniera', potrebbe mirare a condannare *in toto* le divagazioni, che divergono troppo dall'argomento principale, oppure condannare la pochezza intellettuale degli

> era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas… (*Don Quijote*, I, 47)[12]

Non si trattava di un'affermazione da poco conto: se per Pinciano qualsiasi orpello non richiesto andava evitato, in questa concezione, invece, i romanzi rappresentavano uno spazio in cui l'autore poteva dar prova della propria intelligenza, della propria arguzia e delle proprie conoscenze in qualsiasi ambito. Fanno da eco queste parole di Giraldi Cinzio:

> [la diversità delle azioni porta con essa] la varietà, la quale è il condimento del diletto, et si da largo campo allo Scrittore di fare Episodi, cioè digressioni grate, et introdurvi avenumenti, che non possono mai avvenire (se non con qualche sospetto di biasimo) nelle Poesie, che sono di una sola attione. (Giraldi Cinzio, 1554: 25)

È la presenza di più azioni, quindi, che permette la varietà, "condimento del diletto", nella quale può trovare spazio anche la "materia finta", ma è necessario alle "finzioni essere di maniera composte, et congiunte insieme con tal ordine, che non disconvenga il finto dal vero". Ecco quindi la soluzione al secondo problema: la coerenza all'interno della varietà, cioè l'unità della narrazione, diventa per il ferrarese la garanzia di veridicità, perché un'opera dove le sue parti appaiano slegate e poco coerenti perderebbe immediatamente valore; un'opera ben struttura e congegnata, invece, può includere finzioni verosimili, a patto che esse siano ben coese:

> Et deve in queste digressioni esser molto aveduto il Poeta in trattarle di modo, che una dipenda dall'altra, et siano bene aggiunte con le parti della materia, che si ha preso a dire con continuo filo et con continua catenata, et che portino coeso il loro verosimile… perché, se queste digressioni facessero altrimenti, diverrebbe il Poema vizioso e increscievole, come diletta, et piace quando elle si veggono nascere tali, che paiano nate con la cosa istessa. (Giraldi Cinzio, 1554: 25)

Giraldi Cinzio trova la soluzione, negli *Ecatommiti* (che, sebbene non siano un romanzo, sono esemplificativi a riguardo), attraverso la cornice narrativa di stampo decameroniano, filo conduttore che consente di garantire unità alla varietà delle storie che vengono raccontate; anche in questo caso, il problema dell'unità della narrazione tocca da vicino Cervantes che, infatti, introducendo uno dei racconti intercalati più importanti del *Don Quijote*, quello di Cardenio e Dorotea, fa questa precisazione:

> gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia [de Don Quijote], sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia. La qual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que… (*Don Quijote*, I, 28)[13]

---

autori, per nulla dotati di "buon entendimento". In ogni caso, non è la varietà stessa ad essere messa in discussione, ma le modalità con cui viene messa in atto.

[12] "offrivano materia ad una vera intelligenza di potervisi manifestare, perché davano esteso ed ampio campo per il quale, senza alcun impaccio, la penna poteva correre, descrivendo naufragi, tempeste, scontri e battaglie…". Adotto come edizione di riferimento per le citazioni del *Don Quijote* in lingua originale l'edizione di John Jay Allen (2005) e per le citazioni in lingua italiana l'edizione di Barbara Troiano e Giorgio Di Dio (2014).

[13] "Possiamo piacevolmente apprezzare in un'epoca bisognosa di allegri diversivi, non solo la bontà della sua veritiera storia [di Don Chisciotte], ma anche gli episodi e i racconti in essa contenuti, che per giunta non sono meno gradevoli, intriganti e veritieri della storia stessa, la quale, proseguendo in maniera contorta, scombussolata e intricata, racconta che…".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

La storia di Don Chisciotte viene definita "contorta, scombussolata e intricata" e gli episodi intercalati non meno "veritieri, gradevoli e intriganti" della storia stessa. Cervantes offre al lettore un breve momento metanarrativo che trova rapida conclusione perché la storia deve andare avanti. Innanzitutto invita a riflettere sul problema dell'unità, che qui viene presentato come irrisolto. In realtà, anche se gli aggettivi usati sembrano piuttosto negativi, la storia di Don Chisciotte è a tutti gli effetti il filo che tiene uniti tutti i racconti intercalati e assolve perfettamente il compito di garantire l'unità della narrazione. Per quanto riguarda la verosimiglianza dei racconti intercalati, Cervantes lega con un gioco ironico la veridicità dei racconti intercalati con la storia di Don Chisciotte stesso. A questo punto, negare la veridicità dei primi significa anche negare la veridicità della storia stessa di Don Chisciotte, ma ancora di più vale il contrario: tanto la pazzia di Don Chisciotte, quanto la presenza dell'autore fittizio, gettano ironicamente discredito sulla veridicità di tutta la storia e, di conseguenza, dei racconti intercalati. La risoluzione del problema del verosimile nel *Don Quijote* sta proprio nell'aver creato un'*impasse* che impedisce al lettore di giudicare, una sorta di gioco di specchio per il quale la verosimiglianza viene data per accertata, pur senza averla mai dimostrata e che quindi va accetata così come viene presentata.

Qualche capitolo più avanti rispetto all'episodio di Cardenio e Dorotea, Cervantes afferma, attraverso il canonico di Toledo, che, se la materia narrativa verrà trattata da un buon ingegno, questi

> sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfeción y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente. (*Don Quijote*, I, 47)[14]

La "tela intessuta di varie e belle trame" è una dichiarazione di poetica formidabile ed una definizione che calza a pennello per l'ultimo romanzo cervantino, il *Persiles y Sigismunda*. Se la storia di Don Chisciotte era "contorta, scombussolata e intricata", con il *Persiles* Cervantes si pone programmaticamente un lavoro di limatura, volto a risolvere più compiutamente i problemi di unità e varietà e, più in generale, il problema della verosimiglianza. Sono esattamente le questioni alla base del trattato di Giraldi Cinzio e degli *Ecatommiti* che Cervantes affronta con una struttura narrativa non troppo diversa da quella giraldiana, pervenendo ad una soluzione nuova, che non fa più appello all'autorità del narratore come Cinzio o a peculiarità del protagonista (la pazzia) e del libro (la presenza dell'autore fittizio) come nel *Don Quijote*, ma risulta essere estremamente moderna.

1.2. Cervantes: *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*

Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, dunque, è l'ultima opera letteraria di Cervantes pubblicata postuma nel 1517, alla quale l'autore lavorò fino agli ultimi giorni della sua vita. L'opera non è di facile inquadramento ed è stata per secoli considerata troppo vicina al clima del Concilio di Trento. Una citazione su tutte, di Martín de Riquer, può servire a mostrare le difficoltà di interpretazioni che il *Persiles* porta con sé:

> È possibile che in quest'opera il nostro scrittore desiderasse simboleggiare la storia dell'umanità partendo da una chiara intenzione controriformista, e per questo motivo il finale si svolge a Roma, ove termina la narrazione… Ma al di là del suo significato e delle sue intenzioni il *Persiles* attira per il curioso mondo di sogno e di

[14] "sicuramente potrà comporre una tela formata da trame variegate e intriganti che, una volta terminata, mostrerà una tale perfezione e una tale bellezza, da riuscire nel più alto scopo a cui tendono le opere letterarie, ovvero quello di istruire e divertire allo stesso tempo".

> fantasia in cui avvolge il lettore, per il suo poetico esotismo e l'irrealtà degli esseri che si incrociano nel romanzo. (Riquer, 1967: 62)

Il clima controriformistico in cui il *Persiles* è, almeno in apparenza, immerso, è lo stesso degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio. Come per quest'ultima opera, però, si tratta di una lettura riduttiva e limitante, perché il tema convenzionale del viaggio verso Roma e del matrimonio cristiano finale è un "filo" conduttore che lega insieme svariate "trame" e queste ultime, molto più che gli episodi collaterali del *Don Quijote*, sono il vero cuore narrativo dell'opera, tanto da prendere molto spesso il sopravvento sul filo della narrazione principale. Il *Persiles* era considerato da Cervantes il suo romanzo definitivo, quello che avrebbe dovuto consacrarlo alla fama, dal quale si congedò, sentendo ormai l'approssimarsi della morte, con queste frasi colme di tristezza:

> Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía. Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida. (*Persiles*, Prólogo)[15]

Il "filo spezzato" a cui si riferisce è appunto la storia di Persiles e Sigismunda, i protagonisti del romanzo, che l'autore condurrà frettolosamente al matrimonio, non avendo il tempo di concluderlo come avrebbe voluto. L'espressione "filo" ritorna anche nel capitolo X del terzo libro:

> Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndos en duda dónde será bien anudarle. (*Persiles*, III, 10)[16]

Il capitolo esplicita il modo di procedere di Cervantes, che consiste nell'interrompere il filo della narrazione principale, il viaggio dei due protagonisti (che si dichiarano fratelli sotto le mentite spoglia di Periandro e Auristela) verso Roma, dove i due si potranno sposare, per dedicarsi alle vicende correlate, che garantiscono la varietà della narrazione e, quindi, la sua piacevolezza. La felice metafora del "filo della narrazione" da interrompere e riannodare, a mio avviso, esemplifica molto bene il problema del conciliare l'unità e la varietà della narrazione, di cui abbiamo già accennato prima in relazione all'episodio di Cardenio e Dorotea del *Don Quijote*. Giraldi Cinzio trova la risoluzione al problema attraverso la cornice di stampo decameroniano che lega tra di loro le novelle della raccolta; Cervantes, in modo apparentemente diverso, ma in sostanza molto simile, facendo scaturire dalla narrazione principale i vari episodi collaterali[17]. C'è una certa differenza tra *Don Quijote* e il *Persiles*. Nel primo, nonostante l'indubbia importanza di molti episodi collaterali, il filo principale della narrazione, la storia di Don Quijote e Sancho, ha un ruolo preponderante; nel secondo romanzo invece la

[15] Per le citazioni in lingua originale si fa riferimento a Romero Muñoz (1997); per la traduzione italiana, si fa riferimento a Ruffinatto (1996). "Giorno verrà, forse, in cui, riprendendo questo filo spezzato, potrò dire ciò che qui manca e ciò che sarebbe stato conveniente aggiungere. Addio, scherzi; addio, facezie; addio, miei dolci amici! Io sto morendo e desidero di rivedervi presto contenti nell'altra vita".

[16] "I lunghi pellegrinaggi portano sempre con sé svariate vicende, ed essendo la varietà composta di cose diverse, necessariamente anche i casi lo sono. Ne fa fede questa nostra storia, le cui vicende ci obbligano a interromperne il filo lasciandoci in dubbio sul punto in cui converrà riannodarlo".

[17] Non si dimentichi quanto il problema dell'unità sia connaturato anche all'*Orlando furioso*, nel quale si assiste ad un gioco molto simile a quello cervantino, per cui l'autore si descrive nell'atto di tentare di tenere i fili della narrazione, benché quest'ultima sfugga costantemente dal suo controllo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

storia dei due amanti ha un ruolo decisamente di secondo piano, e ci si potrebbe dimenticare delle motivazioni del loro viaggio verso Roma, avendo piuttosto l'impressione di trovarsi all'interno di un "*Decameron* itinerante"[18]. Nella seconda parte del *Quijote* viene esplicitato che l'episodio "deve scaturire in maniera naturale e convincente dall'azione principale e non deve essere sproporzionatamente lungo", deve essere quindi chiaramente distinto dall'azione principale ma derivare da essa, in modo da garantire l'unità. Nel *Persiles*, invece, si tenta un passaggio successivo, "pervenendo ad un compromesso con la varietà mediante l'utilizzazione di una forma flessibile" (Riley, 1962: 211-212), cioè inserendo episodi non conclusi in sé ma in grado di intervenire sull'azione principale ed ecco perché in ogni episodio collaterale c'è sempre almeno un personaggio che è parte dell'"esperienza –e quindi «accade a»– Periandro e Auristela" (Riley, 1962: 203). Si tratta di un procedimento narrativo che era già stato sperimentato nella prima parte del *Quijote*, in particolare con il personaggio di Dorotea, uno dei due metodi individuati da Sklovskij (1925: 113) che consentono a Cervantes di spostarsi dalla storia principale ai racconti intercalati e viceversa: il primo espediente, classico, è dare la parola ad un personaggio omodiegetico che racconta storie o avventure passate; il secondo espediente si realizza quando "personaggi della novella introdotta prendono parte all'azione di quella principale" e le la loro storia si intreccia con quella dei protagonisti, che è il caso di Cardenio e Dorotea e l'espediente tipico del *Persiles*. Per questo procedimento narrativo Cervantes aveva un modello al quale guardava con grande fascino e attenzione: le *Etiopiche*, la cui preminenza venne evidenziata già nel prologo delle *Novelle esemplari*, nel quale il *Persiles* veniva presentato come libro che "osa competere con Eliodoro" (Meregalli, 1978), ponendo di conseguenza come modelli dichiarati i suoi romanzi bizantini e, in particolare, le *Etiopiche*[19], libro letto e apprezzato molto all'epoca, come testimoniato nei trattati del Pinciano (Riley, 1962: 108-109) e di Tasso[20]. Chiarito, quindi, il modo in cui Cervantes declini l'unità nella varietà, rimane irrisolta una questione basilare: cosa può essere considerato "vario" e quali sono i limiti alla varietà. Nel *Persiles*, per spingere il polacco Ortel Banedre a proseguire il suo racconto, Periandro lo invita a

> Contad, señor, lo que quisiéredes, y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento, que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje, en cualquiera cosa que se diga. (*Persiles*, III, 7)[21]

In queste affermazioni Cervantes abilmente e con un gioco ironico sposta il discorso dal piano dei contenuti al piano dell'eloquenza, la quale viene definita con la felicissima espressione "salsa de los cuentos". Cervantes evita sapientemente di parlare dei contenuti: non è vero che tutto possa trovare posto nei *cuentos*, certamente un racconto necessita di uno "stile piacevole" e non "rozzo"[22] per essere gustato pienamente, ma si tratta per l'appunto di una

[18] La felice espressione è di Romero Muñoz (1997), il quale si riferisce in questi termini al terzo libro del *Persiles*.
[19] La vicenda editoriale delle *Etiopiche* in Spagna ebbe due momenti principali: nel 1554 venne pubblicata una prima edizione anonima, su traduzione della versione francese; nel 1587, invece, Fernando de Mena pubblicò ad Alcalá de Henares la traduzione della versione latina, con il titolo di *Historia de los leales amantes Teágenes y Chariclea*; entrambi probabilmente facevano parte della biblioteca di Cervantes, insieme a numerose imitazioni e rifacimenti teatrali.
[20] Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poetica*, Discorso primo, p. 361, in Mazzali (1959).
[21] "Signore, voi raccontate pure quello che volete e con i particolari che meglio vi aggradano, ché molte volte il raccontarli significa aumentare la portata della narrazione. Tanto più in una tavola imbandita, accanto a un fagiano ben preparato, non sfigura affatto un bel piatto di insalata fresca e saporita. La salsa dei racconti consiste nella proprietà del linguaggio, qualunque cosa si dica" (414).
[22] "apacibilidad de estilo", "estilo duros" (*Don Quijote*, I, 47).

"salsa", che insaporisce il contenuto vero e proprio del racconto, il quale deve essere, sì, piacevole ma credibile. La piacevolezza, però, non è dovuta solamente alla proprietà di linguaggio, ma deve larga parte alla capacità di stupire il lettore, la quale si può manifestare attraverso il ricorso al meraviglioso, esemplificato in maniera eccezionale da Ariosto, apprezzato apertamente negli scritti teorici di Giraldi Cinzio e Tasso. L'introduzione del meraviglioso sposta nuovamente il discorso sulla questione del verosimile; Cervantes tenta nel *Persiles* una estrema conciliazione tra verosimile e meraviglioso, come Tasso aveva cercato di fare nella *Gerusalemme liberata*, ma con maggior forza: l'intento cervantino era quello di valutare fino a che punto il meraviglioso potesse trovare spazio all'interno di un'opera senza intaccarne la verosimiglianza. Fin dal *Quijote* viene detto attraverso il canonico di Toledo che "la finzione è tanto più bella quanto più sembra vera, e che viene apprezzata quando racchiude in sé elementi di verosimiglianza e di possibilità" e che lo scopo di meravigliare e dilettare il lettore non può essere realizzato da coloro che "rifuggono la verosimiglianza e l'imitazione, che sono i punti su cui si basa la perfezione della scrittura"[23]. Ciò che è possibile che accada diventa quindi vero, tant'è che nel *Persiles*, con la consueta ironia, Cervantes definisce la sua storia totalmente veritiera e ne evidenzia quindi la superiorità rispetto al racconto di invenzione, che manca del "sapore di verità". A un bravo autore, quindi:

> Conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (*Persiles*, III, 10)[24]

Cervantes offre in questo punto del libro dei suggerimenti di composizione dei racconti inventati e ci comunica dunque i suoi procedimenti. Ancora una volta viene ribadita l'importanza dell'armonia della narrazione. È fondamentale, quindi, trovare una soluzione per introdurre eventi straordinari senza che la verosimiglianza e la percezione dell'armonia vengano meno e senza fare ricorso, come Tasso, alla spiegazione della natura divina o demoniaca degli eventi inspiegabili.

1.3. La soluzione di Cervantes al problema del verosimile

Nel *Quijote* la soluzione al problema della verosimiglianza era stata trovata sfruttando fino in fondo le possibilità offerte dalla follia del protagonista, grazie alla quale potevano trovare giustificazione eventi, creature ed oggetti meravigliosi (per esempio: la bellezza di Dulcinea-contadina di brutto aspetto, l'elmo di Mambrino-bacinella da barbiere, i giganti-mulini a vento), etichettate come visioni dovute alla pazzia, oppure giocando con l'ambiguità dovuta all'autore fittizio, degno di poco credito; nel *Persiles* il tentativo di conciliazione viene portato avanti su più larga scala, presentando il meraviglioso non più come frutto di insania mentale, ma come evento verosimile, grazie in primo luogo all'*escamotage* dell'ambientazione settentrionale (dei primi due libri, in particolare) dove si concentrano la maggior parte delle situazioni meravigliose, perché "l'alone di mistero che circondava queste terre, infatti, consentiva di mettere in scena eventi prodigiosi o anche personaggi storicamente fasulli (come la principessa Sigismonda o il principe Persiles) senza per questo recare offesa al principio di verosimiglianza" (Ruffinatto, 1996: 22). Questo modo di operare era stato già preso in considerazione da Tasso, il quale dichiarava, nei sui *Discorsi del poema eroico*, che "fra' popoli lontani e ne' paesi

[23] "tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible… el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfeción de lo que se escribe".
[24] "Deve confezionare le sue azioni con tanta precisione e con tanta grazia, e con tanta verosimiglianza, da creare una parvenza di armonia, a dispetto e a scapito della menzogna sulla quale ricade la responsabilità delle dissonanze a livello percettivo".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

incogniti possiamo fingere molte cose di leggieri senza togliere autorità alla favola" (Mazzali, 1959: 552) e non era un procedimento così distante dal pensiero di Eliodoro, che ambienta le *Etiopiche*, a dispetto del titolo, prevalentemente in Egitto, in quanto "l'Egitto doveva apparire a quel tempo la terra del magico e del meraviglioso" (Colonna, 1987: 15). Sarebbe però riduttivo limitarsi alla sola ambientazione settentrionale: si percepisce per tutto il libro il tentativo di Cervantes di ricondurre alla possibilità gli eventi più incredibili attraverso due stratagemmi diversi. Nel capitolo XIV del terzo libro i protagonisti si imbattono in un donna che viene gettata giù da una torre ma riesce a salvarsi usando i propri vestiti come "paracadute"; il narratore sottolinea che si tratta di una "cosa possibile senza dover pensare a un miracolo"[25]. Nel capitolo XVIII, invece, Cervantes presenta un altro evento straordinario, poiché "lo storico ha l'obbligo di raccontare sempre la pura verità, anche se a volte appare poco credibile"[26]: si tratta di una grotta, attraverso la quale si raggiunge una valle meravigliosa; in questo caso è Soldino, l'eremita che accompagna i personaggi, a specificare che "questo non è un incantesimo".

Questi esempi ci danno la possibilità di definire due metodi particolari di Cervantes: il narratore, nel primo caso, si immedesima nel lettore e si premunisce contro eventuali critiche dei lettori; nel secondo caso è il personaggio omodiegetico a giustificare la veridicità di quanto gli altri personaggi intradiegetici (e i lettori stessi) stanno per vedere. Con grandissima originalità Cervantes, nel porsi di fronte ai lettori, fa qualcosa di diverso rispetto a Giraldi Cinzio nel tentare la risoluzione del problema del verosimile: se l'autorità tradizionale dell'autore era alla base degli *Ecatommiti*, in Cervantes tutto va in direzione della cessione di responsabilità. Già la stessa struttura narrativa del *Quijote* diventava una soluzione al problema del verosimile, in quanto l'autore si liberava dal peso della sua opera e dalla responsabilità di quanto veniva raccontato attraverso il ricorso alla pazzia di Don Chisciotte e all'autore fittizio e il suo presentarsi come mero trascrittore gli dava la straordinaria possibilità di porsi davanti al lettore come un suo pari in grado, attitudine che aveva un notevole precedente in Ariosto[27], che "prende posizione di tanto in tanto accanto alla sua creazione, inserendosi nel poema ma non per commentarlo", suggerendo ironicamente che sia "la storia in realtà a controllare lui"; nel *Persiles* la deresponsabilizzazione dell'autore avviene in maniera ancora più decisa attraverso l'astensione di giudizio da parte dell'autore sui fatti narrati, tant'è vero che il narratore della storia rimane ignoto, e il mezzo preferito diventa presentare il problema, per esempio la scarsa verosimiglianza di una storia raccontata, "fare il modo che i personaggi lo discutano, e, poi, dopo aver indotto il lettore poco attento a pensare che il tema sia stato già trattato, passare oltre, lasciandolo esattamente com'era" (Riley, 1962: 76). Questo modo di operare è agevolato dal fatto che gli episodi correlati vengono raccontati da personaggi che partecipano anche alla diegesi dell'episodio stesso (che molto spesso è un racconto delle avventure accadute a loro precedentemente), di conseguenza Cervantes può soffermarsi a descrivere la reazione degli uditori (narratari) nel momento in cui sentono il racconto stesso e le eventuali critiche rivolte al narratore. Nel capitolo VIII del primo libro, Rutilio racconta quella che è senza dubbio la storia più "meravigliosa" di tutta l'opera, nella quale il personaggio viene rapito da una fattucchiera e condotto in Norvegia su un tappeto volante. Il racconto potrebbe benissimo essere contestato per l'incredibilità dell'avventura raccontata, tuttavia nel capitolo successivo, "Rutilio diede fine al suo racconto, lasciando ammirati e contenti i suoi uditori" (144)[28]: nessuno dubita dell'autorità del narratore. Nel

[25] "cosa posible sin ser milagro" (*Persiles*, III, 14).
[26] "Al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca" (*Persiles*, III, 28).
[27] Non si dimentichi, inoltre, che Ariosto stesso fa ricorso nell'*Orlando furioso* ad un autore fittizio, Turpino, e quanto questo abbia senza dubbio influito nell'ideazione da parte di Cervantes dell'autore fittizio delle "fonti" del *Don Quijote,* le "Memorie della Mancha": l'intellettuale arabo Cide Hamete Benengeli.
[28] "Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes".

racconto Rutilio avverte che, nonostante "come cristiano avvertito non dessi il benché minimo credito a siffatte stregonerie", tuttavia sentì il tappeto alzarsi nel cielo e "chiusi gli occhi e mi lasciai trasportare dai diavoli, che altro non sono i postiglioni delle streghe" (139). La spiegazione di stampo tassiana, per quanto breve e appena accennata, appare sufficiente per i narratari, che non la contestano; questa però non è la giustificazione offerta da un narratore onnisciente, dall'indubbia autorità, ma da un personaggio diegetico che racconta la sua storia e che potrebbe mentire. Oltretutto, per sua stessa ammissione, Rutilio non vede il tappeto alzarsi in aria e viaggiare, poiché aveva gli occhi chiusi: la testimonianza del personaggio appare quindi tutt'altro che incontrovertibile e degna di credibilità; eppure, grazie al giudizio positivo dei narratari sulle capacità oratorie del narratore, il lettore è portato ad accettare questa intrusione del meraviglioso senza contestazioni. Nel caso in cui i contenuti del racconto non sembrino verosimili, interviene la verosimiglianza del dialogo tra i personaggi, che discutono sulla situazione senza però concludere nulla. Finita la discussione, la storia prosegue come se nulla fosse. Troviamo quindi in Cervantes qualcosa di innovativo nella risoluzione del problema della verosimiglianza, che non era in Eliodoro e nemmeno in Tasso e Giraldi Cinzio, che lo ascrive nell'olimpo dei grandi romanzieri moderni: la problematicità dei personaggi e la loro correlazione con la storia.

Un esempio fra tanti può essere significativo: Periandro (nome con cui si nasconde Persiles) racconta (*Pers.*, II, 20) di aver domato un cavallo selvatico saltando in groppa ad esso da un'altissima rupe e atterrando sul mare ghiacciato, senza che nessuno dei due abbia riportato alcuna ferita. Maurizio, esperto di astrologia giudiziaria, contesta il racconto, asserendo l'impossibilità che il cavallo non si sia rotto nemmeno una zampa e dubitando quindi della sincerità del narratore. La situazione appare ancora più paradossale considerando il fatto che Persiles è l'eroe eponimo del libro e nella letteratura tradizionale sarebbe stato impensabile che l'eroe potesse mentire[29]. L'intervento del narratore, che commenta la decisione dei narratari di dare credito a Periandro in virtù della sua onestà, segna ancora di più l'ambiguità della situazione: "così come il castigo del bugiardo consiste nel non essere mai creduto, neppure quando dice la verità, allo stesso modo è prerogativa della persona di fiducia l'essere creduto anche quando mente"[30]. Vediamo quindi che i personaggi discutono e giudicano in modo verosimile, come potrebbero giudicare i lettori dell'opera, gli eventi che vengono raccontati, la loro pertinenza e la loro veridicità, comportandosi come se fossero realmente coscienti della loro esistenza letteraria: e questa è un'altra caratteristica modernissima dell'opera di Cervantes che si afferma compiutamente nel suo romanzo postumo. L'affrettarsi della morte infatti ha contribuito probabilmente in maniera decisiva ad attuare nell'ultimo capitolo del *Persiles* una "sovrapposizione della dimensione metanarrativa sul tessuto diegetico" (Ruffinatto, 1996: 47), già felicemente sperimentata nella seconda parte del *Don Quijote*, con l'introduzione nella dimensione narrativa della prima parte originale e della seconda parte apocrifa di Avellaneda. Nell'ultimo romanzo cervantino, tuttavia, si veri-fica un passaggio successivo: se Don Quijote e Sancho si comportavano come personaggi reali di fronte ad un libro che raccontava le loro avventure, Periandro e la sua compagnia, invece, nell'ultimo libro del *Persiles*, dove Cervantes vuole riannodare definitivamente il "filo della narrazione", sembrano aver la consapevolezza di essere personaggi intradiegetici di una narrazione e si comportano quindi come fossero

[29] Una notevole eccezione si ha con il romanzo picaresco, genere tipicamente spagnolo, molto in voga nell'epoca di Cervantes. L'eroe del genere picaresco è tutt'altro che affidabile e un libro come il *Lazarillo de Tormes* ha senza dubbio esercitato la sua influenza nella produzione letteraria cervantina. La differenza rispetto al *Persiles* sta nel fatto che Periandro non è un inaffidabile eroe picaresco, ma un vero e proprio eroe "classico", dissacrato però dall'ironia cervantina.

[30] "así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentir".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

davvero coscienti di essere personaggi fittizi appartenenti ad un universo letterario. Ne è indice l'inconsueto dialogo tra Auristela e Periandro nel primo capitolo del quarto e ultimo libro, dove la protagonista chiede al suo promesso sposo:

> ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades. (*Persiles*, IV, 1)[31]

È interessante innanzitutto notare come la donna ponga un problema che in realtà non lo è stato per tutta la narrazione: i protagonisti si trovano in terra straniera fin dal primo libro (da due anni, nella finzione narrativa) e hanno vissuto e sopportato numerose avventure, anche pericolose, spinti dal desiderio di raggiungere Roma e poter convolare a nozze, e ora il matrimonio diventa improvvisamente un limite, un problema. Questo discorso di Auristela può essere compreso solo se si considera che il personaggio assume la prospettiva del narratario-lettore virtuale dell'intera storia, "preoccupato delle conseguenze narrative che la congiunzione degli eroi protagonisti della storia porta con sé", perché è cosciente che "i personaggi rimarranno vitali fino a quando resteranno attive le funzioni narrative" (Ruffinatto, 1996: 47): in particolare, convolando a nozze, i due protagonisti raggiungerebbero lo scopo che gli era stato prefissato. Il "filo spezzato" che attanagliava Cervantes in punto di morte, in realtà, garantiva la vitalità dei personaggi: una volta che fosse stato "ricongiunto", che il loro compito fosse stato concluso, cosa sarebbe successo? Auristela ha raggiunto, a questo punto, una autocoscienza tale da interrogarsi sul senso della propria vita come personaggio letterario. Il senso di incertezza sul proprio futuro letterario può anche essere ritrovato nelle parole di risposta di Periandro alla domanda di Auristela:

> como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della, desde el principio hasta el cabo, así yo no puedo responderte ahora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte. (*Persiles*, IV, 1)[32]

Con questa frase Periandro dimostra tutta l'incertezza del personaggio: fino a quel momento era stato il narratore intradiegetico più apprezzato; a questo punto della narrazione è ormai un narratore spento. Addirittura, quando Periandro viene ferito da Pirro Calabrese, nel capitolo tredici, tutti i presenti, credendolo morente, impallidirono poiché la sua "perdita avrebbe significato per tutti una sicura fine"[33]: se Periandro muore, infatti, il libro stesso muore e con esso i suoi personaggi. Il punto più alto ed evidente dello squarcio metanarrativo è, però, nel capitolo quarto, quando lo stesso Periandro dice ad Arnaldo: "siamo arrivati a Roma soltanto ieri e non è possibile che in così breve tempo si siano fabbricati argomenti, abbozzati progetti e preparate chimere capaci di condurre le nostre azioni al lieto fine che desideriamo"[34]. Ecco che definitivamente e con una modernità novecentesca, l'eroe eponimo svela il meccanismo narrativo. Questo "squarcio del cielo di carta" rappresenta una sorta di estrema soluzione del problema di verosimiglianza, dove ormai non ha più senso chiedersi se è

[31] "cosa faremo quando un solo legame ci terrà uniti e quando uno stesso giogo opprimerà i nostri colli? Ci troviamo lontani dalle nostre terre, siamo del tutto sconosciuti in terra straniera e privi di un appoggio che possa sostenere i nostri disagi" (522).
[32] "non essendo possibile che qualcuno fabbrichi la propria fortuna dal principio fino alla fine, sebbene si dica che ognuno è artefice della stessa, per questo motivo io non posso dirti adesso cosa faremo quando la sorte ci avrà uniti" (523).
[33] "cuya falta amenazaba a todos el último fin de sus días".
[34] "que ayer llegamos a Roma, y no es posible que en tan breve espacio se hayan fabricado discursos, dado trazas y levantado quimeras que reduzcan nuestras acciones a los felices fines que deseamos".

verosimile ciò che si sta leggendo, perché la consapevolezza raggiunta dai personaggi e lo svelamento dei meccanismi narrativi consentono il trapasso del mondo narrativo nel mondo reale e non solo più il viceversa. Come già accennato, la seconda parte del *Don Quijote* vede l'irrompere del mondo reale nel mondo narrativo: Don Chisciotte e Sancho sanno dell'esistenza della seconda parte apocrifa di Avellaneda e decidono di comportarsi diversamente e il testo della prima parte delle loro avventure è conosciuto da molti dei personaggi che incontreranno. Nel *Persiles*, invece, è il mondo narrativo ad irrompere nel mondo reale: Periandro e Auristela, e gli altri personaggi, dimostrano di poter uscire dalla dimensione strettamente narrativa e guardare le loro vicende e le loro azioni da una prospettiva metanarrativa, sanno di essere personaggi di un libro, con la consapevolezza di tutto ciò che comporta. Poteva capitare in alcuni scrittori di novelle alla maniera di Boccaccio[35] che i personaggi della cornice si paragonassero ai narratori del *Decameron* o addirittura vi si ispirassero dichiaratamente nei loro racconti, ma "si era ancora lontani dal rendere un personaggio consapevole della propria esistenza letteraria" (Riley, 1962: 98). Guarda caso, barlumi di questa consapevolezza sono ravvisabili nell'opera di riferimento per il *Persiles*, le *Etiopiche* di Eliodoro: "è proprio come un'opera teatrale"[36], esclamano i protagonisti del romanzo, osservando la somiglianza tra le loro avventure e la finzione, e il fatto che "siano i suoi stessi personaggi ad attirare l'attenzione sulla natura eccezionale della storia, richiama con forza alla mente Cervantes" (Riley, 1962: 99).

Riannodando il filo del discorso iniziale, Giraldi Cinzio e Cervantes hanno problemi teorici comuni ma pervengono a soluzioni differenti. Ci sono però numerosi punti di contatto tra le loro opere narrative. Sia il *Persiles*, sia gli *Ecatommiti* sono stati per secoli relegati in secondo piano in virtù dello stesso problema: il sospetto che fossero opere troppo influenzate dal clima del concilio tridentino e che entrambi rispondessero ad esigenze controriformistiche. Le due opere, in realtà, non condividono solamente un destino simile: le somiglianze a livello strutturale sono molte di più. La cornice dell'opera di Giraldi Cinzio ha la stessa funzione del cattolico viaggio verso Roma di Persiles e Sigismunda: entrambi rappresentano il filo conduttore dell'opera, il principio unitario, ed hanno la funzione di introdurre le novelle e gli episodi collaterali, che con la loro varietà e gustosità garantiscono la piacevolezza della narrazione. La cornice morale degli *Ecatommiti* parte dalla fuga dagli orrori del sacco di Roma, fino al ritorno, in un cammino quasi di purificazione; le varie avventure che arricchiscono il *Persiles* sono invece tutte originate dall'altrettanto morale pellegrinaggio di Periandro e Auristela che, in fuga dalle regioni settentrionali, tentano di raggiungere Roma per il loro matrimonio cristiano. Per quanto riguarda gli episodi correlati, Cervantes e Giraldi Cinzio dialogano intertestualmente in almeno due episodi e concordano, come abbiamo visto, sulle principali posizioni teoriche per quanto riguarda il problema della varietà e del verosimile, presentano una struttura quantomeno confrontabile, eppure, leggendoli, appaiono totalmente diversi.

La forza della verosimiglianza di quanto Giraldi Cinzio dichiara sta nel fatto che i personaggi della narrazione sono i portavoce delle sue opinioni e non divergono mai da esse, non sono liberi di poter contraddire l'autore, ma vincolati alla sua autorità. Come già il *Decameron*, la raccolta di novelle giraldiana non fa ricorso al meraviglioso, di conseguenza non v'è la necessità di giustificare la presenza di eventi incredibili, quanto piuttosto indicare come veritieri gli eventi descritti, dimodoché possano rappresentare situazioni credibili, nel tentativo di descrivere "soccessi occorsi" universali, per impartire suggerimenti morali sincronicamente validi. In Cervantes, invece, il meraviglioso, come abbiamo visto, trova spazio nelle terre settentrionali e nel tipo particolare di narrazione che consente ai personaggi di raccontare eventi anche improbabili, di dare la propria opinione e di dissentire e discutere tra loro stessi sulla

[35] Un nome su tutti: Bandello.
[36] In Colonna (1987), cap. V, [6], p. 279; altri esempi, *ivi*, capitoli II, [24], p. 159 e X, [13], p. 549 e [38], p. 593.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

veridicità di un evento o di una situazione: non c'è più un narratore onnisciente che dà la parola ai propri personaggi, comandandone ogni mossa, ma ora il narratore segue alla pari i propri personaggi, partecipando insieme al lettore alle loro discussioni. Questa differenza è esemplificativa del mutamento dei tempi. Giraldi Cinzio rappresenta ancora un'epoca passata e Cervantes ne sancisce il suo superamento, che però avviene attraverso il suo attraversamento: come analizza Sklovskij "il romanzo contemporaneo è stato preceduto dalla raccolta di novelle" e, anche se, il rapporto tra i due generi fosse solamente una questione cronologica e non causale, è evidente che entrambi rappresentano un modo di espressione scritta varia ma unitaria. Diverso è il modo in cui l'unità viene garantita: nelle raccolte di novelle troviamo la fonte di unità, almeno formalmente, con "l'inserimento delle diverse novelle in un'altra, che funge da cornice" e ogni novella non è interdipendente ma conclusa in se stessa; la varietà degli episodi dei romanzi invece scaturisce dalla narrazione principale e in qualche modo ne è dipendente. Mentre "il *Decameron* e i suoi discendenti… non sono collegati l'un l'altro dall'unità dei personaggi" ma "l'oggetto dell'attenzione sta tutto nell'azione" (Sklovskij, 1925: 91-93), nel romanzo i personaggi della narrazione principale interagiscono con quelli dei racconti di secondo grado e, interagendo, conferiscono unità alla narrazione stessa. Inoltre Cervantes, dal momento in cui trae ispirazione da altri novellieri, in particolare Giraldi Cinzio, legge con un differente concezione, modernissima, la materia dei personaggi. Mentre nei novellieri alla maniera di Boccaccio, come Bandello e Straparola, i personaggi "sono soltanto delle carte da gioco, che rendono possibile il manifestarsi della forma dell'intreccio", l'autore del *Siglo de Oro* prende coscienza della loro vitalità e ne fa strumento attivo all'interno della narrazione. Diventa quindi molto interessante analizzare la diversa resa dei personaggi e come essi diventino funzionali nella narrazione nel passaggio dalla novella al romanzo ed è quello che mi propongo di fare nell'analisi seguente.

Gli episodi mutuati da Cervantes all'interno degli *Ecatommiti* sono due episodi adiacenti, appartenente al terzo libro del *Persiles*, che non a caso è stato definito un "*Decamerón* itinerante": l'episodio di Feliciana de la Voz, che si sviluppa e si conclude all'interno dei capitoli che vanno dal due al cinque del *Persiles*, legato alla prima novella della prima deca degli *Ecatommiti*, e l'episodio del polacco Ortel Banedre, raccontato nel capitolo sei, sempre appartenente al terzo libro del *Persiles*, cioè il capitolo successivo all'episodio di Feliciana, il quale dialoga strettamente con la novella sei della sesta deca degli *Ecatommiti*, come analizzato in Ruffinatto (2012). Poiché sul primo episodio non è stata ancora fatta un'analisi completa, procediamo dunque ad analizzare l'episodio di Feliciana in correlazione a quello giraldiano.

2. CERVANTES E GIRALDI CINZIO A CONFRONTO

L'episodio giraldiano e quello cervantino possono essere entrambi ricondotti al tema del bambino abbandonato e nutrito da un animale, altamente produttivo nella letteratura di qualsiasi epoca, ma non si tratta di due testi differenti che traggono origine da un modello comune: in realtà, come si vedrà, le somiglianze tra i due episodi sono tali da poter affermare che gli *Ecatommiti* facciano fonte primaria per l'episodio del *Persiles*. Per una maggiore chiarezza è opportuno però analizzare separatamente i due episodi e i contesti in cui si trovano, prima di confrontarli direttamente.

Dopo dieci novelle di introduzione, gli *Ecatommiti* prendono ufficialmente avvio con una prima deca dedicata a "quel che più ad ognuno è a grado", cioè a tema libero, come la prima giornata del *Decameron*. L'anziano Fabio, colui il quale tiene le fila dei racconti, invita Quinto, il primo narratore della giornata, a cominciare il racconto. La rubrica riassuntiva della novella è utile per evidenziare i tratti salienti della trama:

> Lippa ingravida di un suo amante; teme l'ira del padre e de' fratelli. Partorisce di nascosto, in su la ripa d'un fiume, un figliuol maschio, e il lascia sopra un platano. È accolto da pastori e nutrito e, fatto uomo, libera la madre di cattività, senza sapere ch'ella madre gli sia. Poi, conosciutala, fa che il padre la si prende per moglie, e la pone in grazia de' suoi, e vivono insieme vita felice (*Ecatommiti*, I, I).

L'episodio, come si evince dal riassunto riportato, ha una portata temporale molto ampia: il tempo del racconto è di vent'anni circa e la storia viene narrata cronologicamente. La parte che ci interessa ai fini dell'analisi è la prima parte della narrazione, fino al momento in cui Cinzio, con una ellissi, sposta il racconto a vent'anni dopo, per raccontare il lieto fin della vicenda.

Nel *Persiles y Sigismunda*, l'episodio Feliciana de la Voz è un *cuento* perfettamente inserito all'interno di una struttura narrativa ben più ampia. Dopo i primi due libri di avventure settentrionali, al principio del terzo, la comitiva composta da Periandro e Auristela (Persiles e Sigismunda), Ricla, Antonio padre, Antonio figlio e Costanza, raggiunge Lisbona e da lì si avvia in Spagna, in marcia per la meta finale: Roma, dove Persiles e Sigismunda potranno sposarsi. Nel secondo capitolo, nella strada tra Badajoz e Nostra Signora di Guadalupe vengono colti dal buio della notte mentre percorrono una foresta e qui prende avvio *in medias res* l'episodio di Feliciana: prima la comitiva viene raggiunta da un uomo che consegna a loro, a Ricla in particolare, un bambino, e poco dopo si imbattono in una donna che piange per la tristezza, Feliciana. Il terzo capitolo contiene il racconto analettico della storia della donna, ed è la parte di maggior interesse per questa analisi; il quarto e il quinto lo scioglimento della vicenda che, nel complesso, dura pochi giorni.

2.1. Le trame

Passiamo ora ad individuare in entrambe le narrazioni, i nuclei narrativi che ci interessano ai fini della nostra analisi. La prima novella della prima deca degli *Ecatommiti* si sviluppa secondo questa sequenza narrativa:

1) Lippa è una ragazza di quattordici anni di Cremona, di famiglia nobile, orfana di madre e accudita dal padre e dai fratelli; innamoratasi di un uomo ricco ma non nobile, non ottiene da padre e fratelli il permesso di sposarsi e viene affidata al controllo di una fante.
2) La fante di Lippa, donna tanto onesta all'apparenza quanto lasciva, convince Lippa, grazie ad un lungo discorso, a giacere con l'uomo di cui è innamorata, nonostante ben sapesse che l'uomo fosse più interessato alle ricchezze della donna, che alla sua bellezza.
3) Lippa rimane incinta; il padre del bambino, temendo l'ira del padre e dei fratelli della donna, fugge; similmente fa la fante stessa, dopo aver invano suggerito l'aborto, preoccupata che la sua padrona potesse tradire le sue malizie e il suo comportamento scorretto.
4) Nascosta la gravidanza ai suoi parenti e venuto il giorno del parto, Lippa partorisce di nascosto un bambino bellissimo e lo deposita su un platano nella riva del Po.
5) Un gruppo di pastori sente piangere il bambino, uno di loro lo prende con sé e, nutritolo con il latte di una capra, lo porta a casa da sua moglie.

Nel *Persiles y Sigismunda*, l'episodio è in gran parte affidato al racconto di Feliciana de la Voz, la protagonista della storia, e parte è ricavabile dagli avvenimenti vissuti dai protagonisti stessi. Per un più chiaro confronto con l'episodio giraldiano, i fatti verranno ordinati cronologicamente. È possibile ricavare questi nuclei narrativi:

1) Feliciana de la Voz è una ragazza di sedici anni, di famiglia più nobile che ricca, orfana di madre e accudita dal padre e dai fratelli, che vorrebbero darla in sposa a Don Antonio, un

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

uomo nobile; tuttavia lei è innamorata di Rosanio un uomo ricco ma non nobile e per questo motivo i suoi parenti non acconsentono a questa seconda scelta.

2) L'amore tra Feliciana e Rosanio è forte più di qualsiasi proibizione e i due giacciono insieme.

3) Feliciana ben presto rimane incinta; nel frattempo il padre e i fratelli decidono, senza avvisarla, di darla in moglie al nobile Luis Antonio;

4) La sera in cui Feliciana avrebbe dovuto fidanzarsi ufficialmente con Don Antonio, partorisce e affida il suo bambino alla sua fedele fantesca Leonora, il padre sente i pianti di un bambino e sale in camera della figlia, Leonora intanto scappa con il bambino consegnandolo a Rosanio e Feliciana scappa di casa, mentre il padre è impegnato ad inseguire la fantesca;

5) Rosanio, inseguito, si imbatte nella comitiva di Persiles e Sigismunda e lascia il bambino a Ricla, loro compagna di viaggio, facendosi promettere che verrà consegnato a Don Francisco Pizarro e Don Juan de Orellana, amici fedeli di Rosanio; intanto il bambino viene accudito assieme a dei pastori dove trovano rifugio, che lo fanno allattare da una capra.

A livello di racconto, la trama della novella degli *Ecatommiti* segue un preciso andamento cronologico: tutto l'episodio viene narrato linearmente, a partire dalla situazione iniziale. Nel *Persiles*, invece, "il tempo si manifesta come una linea zigzagante, che forzosamente scorre avanti e indietro rispetto agli eventi narrati" (Soriano, 1991: 709-718), come tipico del romanzo bizantino. L'episodio qui analizzato, infatti, dal punto di vista narrativo, inizia con l'affidamento del bambino a Ricla, membro della comitiva di Periandro, il suo allattamento presso i pastori e successivamente l'incontro con Feliciana de la Voz che racconta la storia precedente con una analessi interna, figura retorica usata molto di frequente nel *Persiles*.

Come si può evincere dalle sequenze narrative individuate, l'intertestualità tra la novella e l'episodio è evidente. La situazione iniziale è molto simile: Lippa e Feliciana sono due donne molto giovani (quattordici e sedici anni) che vivono sotto l'austero controllo del padre e dei fratelli, essendo orfane di madre. Entrambe si innamorano di un giovane ricco ma non nobile e quindi inviso ai familiari. Nel caso di Feliciana, il padre e i fratelli vorrebbero sposarla ad un giovane nobile, nel caso di Lippa, invece, preferiscono affidarla al controllo di una fante, che si scopre essere particolarmente lasciva, tanto da convincere Lippa a concedersi all'uomo di cui è innamorata. Feliciana si concede a Rosanio e come Lippa va incontro allo stesso destino: le due donne vedono l'"accorciare del vestito e il crescere dell'infamia"[37]; nonostante tutto riescono a nasconderlo finché non si compiono i giorni del parto. Qui le storie prendono due differenti strade: Lippa partorisce da sola e abbandona il bambino su un tronco di platano, Feliciana partorisce insieme alla sua leale fantesca Leonora e affida a lei il bambino, la quale lo affiderà a sua volta al legittimo padre. Feliciana scappa, si imbatte nella comitiva di Periandro e Auristela e viene nascosta in una quercia cava, per evitare di essere catturata dal padre; Lippa continua la sua vita nel rimpianto per vent'anni, rifiutandosi di sposarsi.

La seconda parte delle due storie, invece, diverge totalmente. Il proseguo della storia di Feliciana si sposta a Guadalupe, sulla strada per Trujillo, dove abitavano don Francisco Pizarro e don Juan de Orellana ai quali la comitiva, secondo le direttive di Rosanio, aveva fatto consegnare il bambino attraverso una contadina. Nella grande chiesa di Guadalupe Feliciana dà prova delle sue doti canore (motivo dell'appellativo "de la Voz"); accade però che si trovino in quella stessa chiesa il padre e i fratelli di Feliciana che tentano di catturarla. L'arrivo di Rosanio, don Francisco e don Juan risolve tutto e la situazione si conclude con il riconoscimento del bambino e il matrimonio tra Feliciana e Rosanio. La seconda parte della storia di Lippa, invece, si sposta a Mantova, dove il pastore e la moglie decidono di tenere il bambino,

[37] "se acortó mi vestido y creció mi infamia" (*Persiles*, III, 3).

che chiamano Aventuroso, e allevarlo con i loro figli: era infatti appena morto loro un neonato e il bambino trovato era apparso come un segno dal cielo. Passano vent'anni e Aventuroso diventa un combattente e infine capitano di un esercito. Durante la cacciata di Ludovico il Moro da Milano, Aventuroso troverà tra i prigionieri di guerra una donna e si scopriranno madre e figlio, grazie anche alle voglie che entrambi avevano sulla spalla. Il figlio imporrà poi il matrimonio tra la madre e il padre naturale e la storia terminerà lietamente.

2.2. I personaggi

In una prima analisi comparatistica tra i personaggi di Cinzio e quelli di Cervantes è stato notato come i primi abbiano i "movimenti di una marionetta", mentre i secondi appaiano fluidi e naturali (Stanton, 1976: 34). Le osservazioni sono corrette, ma non si tiene conto che in realtà i motivi di questa differenza sono dovuti alle diverse funzioni a cui rispondono i personaggi delle due narrazioni. Gli *Ecatommiti* sono una raccolta con un preciso intento edificante e con l'intento di rappresentare "le peculiarità della natura umana", di conseguenza gli attanti delle novelle non sono liberi di agire ma sono vincolati ad espletare la funzione che l'autore ha pensato per loro; per dirlo con le parole di Sklovskij (1925: 93), "l'oggetto dell'attenzione sta tutto nell'azione, le persone sono soltanto delle carte da gioco". Ogni personaggio è un carattere che partecipa alla galleria di tipi umani che gli *Ecatommiti* rappresentano, di conseguenza essi non posso agire in solitaria ma sono legati alla struttura della raccolta: ogni deca viene introdotta da un narratore extradiegetico (identificabile con l'autore), che presenta il susseguirsi di personaggi che, novellando, diventano narratori eterodiegetici; lo stesso gioco di contrapposizione è possibile distinguendo tra i lettori e i narratari, i personaggi fittizi della comitiva, che ascoltano la novella. Tutto questo gioco triangolare, come bene è stato spiegato da Aldo Ruffinatto (2012), è funzionale a creare un contesto in cui l'autore è padrone dei fili della narrazione e dei suoi personaggi. Il senso della raccolta, però, non è quella di offrire degli esempi positivi, quanto di ammonire i contemporanei e i posteri, offrendo loro spunto di riflessione sugli eventi negativi. Ecco perché capita che i personaggi maggiormente caratterizzati siano quelli negativi. Cinzio infatti non caratterizza fisicamente e psicologicamente né Lippa, né i suoi famigliari, però indugia sulla fante che si occupava di Lippa:

> aveva il padre in casa una fante, della quale si fidava egli, e perciò la aveva messa al governo di questa figliuola; ma aveva egli data (come si suol dire) in custodia l'agnella ad una lupa, o la lattuca in guardia a papere; perché costei, che si fingeva pudica in apparenza, era in fatto disonestissima: ma così celatamente compiva la sua lascivia, che niuno della famiglia avveduto se n'era mai. (*Ecatommiti*, I, I)

Di Lippa, la protagonista della prima parte dell'episodio, non conosciamo particolari qualità morali, il colore dei capelli o l'aspetto fisico, ad eccezione della voglia sulla spalla destra, dettaglio che ci viene rivelato solamente perché funzionale al riconoscimento finale. Non c'è in Cinzio alcun interesse nella descrizione che non sia finalizzato all'intento edificante del racconto.

L'analisi del dialogo intertestuale che Cervantes sviluppa con Cinzio è interessante anche perché permette di valutare i procedimenti letterari di Cervantes e compararli con quelli del ferrarese. Una differenza fondamentale nella concezione dei personaggi è il tentativo, in Cervantes, di svincolare i personaggi dal sospetto di essere portavoce dell'autore, creando un gioco narrativo per cui egli fingendo di non riuscire a controllare i propri personaggi, si libera di qualsiasi accusa di inverosimiglianza dei fatti narrati. Certamente può capitare che alcuni di essi abbiano talvolta opinioni che possono essere considerate coincidenti con quelle del-

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

l'autore, come nel caso di Maurizio, personaggio illustre, nobile e saggio ed esperto di astrologia "giudiziaria" (disciplina che godeva di molto credito nella Spagna del '600), ma si parla appunto di "opinioni coincidenti" e non di "portavoce", perché l'autore non si rappresenta in alcun personaggio in particolare, diversamente da Cinzio, nella cui opera si raggiunge la situazione limite in cui tutti i narratori delle novelle (dieci uomini e dieci donne) sono maschere dell'autore stesso.

I personaggi cervantini, quindi, sottraggono all'autore la responsabilità di quanto viene raccontato: ogni narratore di secondo grado porta la propria opinioni, la propria versione dei fatti e i narratari di volta in volta possono concordare o dissentire, mettendo in dubbio la veridicità di ciò che viene raccontato o la credibilità di chi racconta, come è stato esemplificato nel terzo capito della prima parte di questo lavoro. Addirittura il lettore non è il solo a mettere in dubbio in ciò che viene raccontato dai vari narratori, ma sono gli stessi personaggi della narrazione a contestare talvolta ciò che gli altri personaggi intradiegetici raccontano, come nell'episodio di Periandro e il salto con il cavallo del capitolo XX del secondo libro del *Persiles*, dove si dice che:

> Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisión: que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto. (*Persiles*, II, 20)[38]

Il personaggio di Maurizio svela in questo caso l'inverosimiglianza del racconto ma, oltre a contestare il racconto dell'eroe eponimo, dà addirittura consigli su come avrebbe potuto articolare la storia per renderla maggiormente credibile per i suoi uditori. Per entrare, invece, nel concreto dell'episodio analizzato di Feliciana e Lippa, Cervantes preleva i personaggi che in Cinzio sono personaggi "narrati" in una novella e li trasforma in personaggi attivi all'interno della narrazione, sullo stesso piano dei protagonisti: nel *Persiles* i personaggi, sterili in Cinzio, sembra che acquistino per la prima volta capacità decisionale propria e una facoltà di movimento che appare finalmente slegata dai fili intessuti dall'autore degli *Ecatommiti*. La maggiore pregnanza dei personaggi è evidente fin da subito: la protagonista cessa di essere un personaggio di terzo grado (subalterno al narratore della novella, che è personaggio di secondo grado) e diventa, nei panni di Feliciana de la Voz, un narratore autodiegetico che dialoga alla pari tanto quanto gli altri personaggi omodiegetici del *Persiles*, vivendo all'interno della narrazione tanto quanto loro. In questo diverso rapporto tra i personaggi sta buona parte dell'efficacia della storia di Feliciana, rispetto a quella di Lippa. In Cervantes la protagonista dell'episodio è molto più 'umana' e libera di agire, è svincolata dal sospetto di essere portavoce delle istanze dell'autore, tanto quanto gli altri personaggi della comitiva. Feliciana, a differenza di Lippa, pare comportarsi in modo più imprevedibile: un esempio è il rifiuto da parte del personaggio cervantino di riconoscere il bambino recuperato dalla comitiva, benché tutto sembrava far sospettare che fosse il figlio partorito dalla donna poco tempo prima. Ci troviamo di fronte a due modi diversi di intendere la verosimiglianza. In Giraldi Cinzio la verosimiglianza è legata al fatto che i personaggi si comportino come è plausibile che sia per i tipi di "maschere" che incarnano; in Cervantes, invece, la verosimiglianza mira a creare dei personaggi "veri" e per questo vengono presentati in tutte le loro sfaccettature problematiche.

[38] "Maurizio stentava a credere questa faccenda del salto con il cavallo senza conseguenza. Secondo lui avrebbe dovuto spezzarsi almeno tre o quattro gambe per consentire a Periandro di non far troppo leva sulla cortesia dei suoi uditori in merito alla credibilità di un salto così smisurato".

Fermo restando queste divergenze di base nell'uso dei personaggi all'interno della narrazione, possiamo analizzare le differenze caratteriali che intercorrono nel rapporto intertestuale.

Partiamo dalle protagoniste. Lippa è una donna assolutamente idealizzata: l'unico momento in cui più realisticamente dimostra l'età che dovrebbe avere è quando cede alle tentazioni della sua fante e si concede all'uomo di cui è innamorata. Oltre questo errore, affronta tutte le successive avversità con forza e rigidezza, disperandosi ma mantenendo il segreto e il riserbo sulla sua gravidanza, affrontando da sola il parto e il momento dell'abbandono del figlio. Dopo questo errore appare assolutamente rinnovata dal punto di vista morale, tanto da fare voto di castità e vivere in solitudine i vent'anni successivi, fino al ritrovamento del figlio.

Feliciana è una donna assai più umana, con tutte le debolezze e le fragilità che derivano dall'età e dalla tragicità della situazione. Si noti a questo proposito tutta l'efficacia di questa immagine:

> Mio padre rimase esterrefatto [nell'udire il pianto del bambino], e con una candela in mano mi esplorò il volto leggendo nel mio sembiante agitazione e sgomento. (*Persiles*, III, 3)[39]

L'immagine mi pare possa riassumere molto bene la maggiore realisticità della narrazione cervantina. Anche durante l'incontro con la comitiva di Periandro e Auristela, Feliciana si dimostra debole e fragile, lungi dal dimostrare la compostezza di Lippa dopo il parto, in grado di ritornare nella sua abitazione senza mostrarsi così eccessivamente turbata da destare sospetto.

Un altro personaggio molto importante è la fante, che era per Cinzio un esempio di negatività e di falsità: dietro una maschera di donna buona e affidabile, nascondeva vizi e perversioni, tanto da farsi corrompere dall'uomo desiderato da Lippa, affinché la donna si fosse concessa e da suggerire l'aborto come soluzione migliore, salvo poi scappare temendo che Lippa potesse denunciare il suo comportamento; Leonora, la fantesca di Feliciana, è invece una serva leale: è lei a scappare con il bambino in fasce e consegnarlo a Rosanio perché lo potesse mettere in salvo dall'ira del padre di Feliciana.

Un'ulteriore differenza può essere riscontrata proprio nell'uomo che giace con la protagonista. L'oggetto dell'amore di Lippa è un personaggio a tutti gli effetti secondario, tanto che Cinzio non ci dice nemmeno il suo nome, a dimostrazione della sua inutilità: le sue azioni non vengono compiute ma riferite, offre doni alla fante per far sì che convinca Lippa a concedersi e spera che ciò avvenga unicamente per ambire alla sua dote; quando scopre la gravidanza della donna, scappa. Rosanio, invece, è un personaggio principale, attivo e realmente innamorato della donna, si fa carico del figlio e lo consegna alla comitiva per fuggire dai familiari di Feliciana, lasciando indicazioni precise per poterlo poi ritrovare.

Simili sono invece il padre e fratelli nei due racconti: la loro consistenza come personaggi è appena più accentuata in Cervantes, ma in entrambe le narrazioni vengono rappresentati come uomini di stampo tradizionale, che ambiscono alla conservazione dello *status quo* della loro famiglia, cercando di impegnare Lippa/Feliciana in un matrimonio di convenienza. Si diceva che la loro consistenza come personaggi è leggermente più accentuata in Cervantes: il padre acquisisce maggiore verosimiglianza agendo in modo impulsivo ed iroso, sia nella prima parte quando non esita a sguainare la spada e a lanciarsi all'inseguimento di Leonora, scappata con il bambino in fasce (di cui aveva sentito il pianto) sia, nel finale della storia, nella

[39] "Alborotóse mi padre, y con una vela en la mano me miró el rostro, y coligió por mi semblante, mi sobresalto y mi desmayo".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

chiesa di Nostra Signora di Guadalupe quando tenta di avventarsi sulla figlia ma viene fermato da un figlio e si placa definitamente con l'intervento di Rosanio. L'ira del padre e dei fratelli è anche accennata nel finale della novella di Cinzio, quando scoprono della gravidanza tenuta nascosta per vent'anni, ma la situazione viene immediatamente risolta grazie al riconoscimento del figlio e anche questa vicenda si conclude positivamente.

3. Le fonti

Appurato che Giraldi Cinzio è la fonte principale per quanto riguarda la prima parte dell'episodio, si può notare che anche quando le due trame iniziano a divergere, si apre un dialogo intertestuale: ci sono infatti alcuni motivi ricorrenti in entrambi gli episodi, in particolare il tema dell'albero come rifugio (per il bambino in Cinzio, per Feliciana in Cervantes), l'ira placata del padre e dei fratelli, il riconoscimento finale del figlio e il matrimonio "riparatore" tra donna ed ex amante.

È interessante però andare a valutare anche quali sono le fonti della novella di Giraldi Cinzio. L'autore degli *Ecatommiti* non può certamente prescindere dagli autori precedenti di novelle, cioè essenzialmente il Boccaccio del *Decameron*, passaggio obbligato, nel Cinquecento, per tutti coloro che volessero cimentarsi nel genere novellistico. La novella che è stata considerata, la prima della prima deca, certamente ragiona con la novella sette della quinta giornata del *Decameron*, dalla quale viene tratto il tema dei giovani amanti e della gravidanza tenuta nascosta; in questo caso, viene scoperta dal padre che cattura e mette alla gogna l'amante della figlia; una macchia sul petto, però, permette di riconoscere il giovane come figlio di un re e ciò rende possibile la scarcerazione e le nozze riparatrici tra i due amanti. La situazione iniziale e finale sono abbastanza simili e un ulteriore punto di contatto è rappresentato dalla macchia sulla pelle: anche nella novella di Cinzio è uno dei dettagli che permettono l'agnizione finale (Villari, 2012: 291).

Quello della voglia che permette il riconoscimento finale è un motivo caro alla tradizione novellistica ma ha origini più antiche. Una fonte può essere trovata nelle *Etiopiche* di Eliodoro: la protagonista Cariclea viene riconosciuta da sua madre, la regina di Etiopia, oltre che per i gioielli con cui era stata abbandonata, grazie ad una voglia sul braccio, che rappresenta la prova definitiva per il riconoscimento (Colonna, 1925: X, [15]). Si tratta di uno degli episodi più importanti dell'opera e la ricorrenza in Cinzio è ancora più significativa, essendo l'abbandono di Cariclea e la ricerca dei suoi veri genitori il filo conduttore dell'opera stessa di Eliodoro, così come è il filo conduttore della seconda parte della novella giraldiana analizzata. È interessante notare, però, che nel *Persiles*, per il quale le *Etiopiche* sono fonte primaria, nella corrispondente situazione di *anagnorisis*[40], Feliciana addirittura non riconosce il bambino e, impassibile, dice che quelle in cui è avvolto non erano le stesse fasce che aveva quando Leonora lo aveva portato via dopo il parto. L'assenza dell'agnizione tradizionale è probabilmente indicativo del trattamento parodico che Cervantes dedica al romanzo bizantino (Lozano Renieblas, 1998: 181).

Per quanto riguarda le fonti oltre a Cinzio dell'episodio Feliciana, sembra che Cervantes possa risentire del racconto leggendario della nascita del conquistatore spagnolo Francisco Pizarro che venne abbandonato alla nascita, secondo la leggenda "alla porta di una chiesa di Trujillo" (Lozano Renieblas, 1998: 180). Che non sia casuale il riferimento a questa leggenda lo dimostrerebbe anche la scelta dei nomi degli amici di Rosanio originari di Trujillo: Don Francisco Pizarro e Don Juan de Orellana. Con questi due personaggi, peraltro storicamente esistiti, Cervantes allude probabilmente ai conquistatori degli Incas Francisco Pizarro e Francisco de Orellana, nativo anch'esso di Trujillo, di cui Pizarro era grande amico (o addirittura imparentato). Inoltre, i Pizarros e gli Orellanas erano molto probabilmente imparentati con la

[40] "ἀναγνώρισις".

famiglia di Cervantes stesso: i due personaggi nominati erano fratelli, figli di don Fernando de Orellana, "regidor" di Trujillo nel 1607; un altro membro della famiglia degli Orellana, don Pedro, sposerà nel 1615 Feliciana (si noti la coincidenza) de Cervantes de Gaete, famiglia imparentata con quella di Miguel de Cervantes (Avalle-Arce, 1969: 288). Tutto questo dimostra la "straordinaria abilità cervantina nel mescolare ingredienti fantastici e storici per la costruzione dei suoi mondi possibili" (Ruffinatto, 1996: 609) e, inoltre, "questo materiale storico-leggendario dota la fabula di una poderosa umanizzazione che intensifica la relazione con lo spazio locale in cui accade"[41].

Giraldi Cinzio, *Ecatommiti*, deca I, novella I	**Cervantes**, *Persiles*, III, 4
1ª sequenza Devete adunque sapere che in Cremona, antichissima città di Lombardia, fu una giovane di nobile parentado, il cui nome fu Lippa, la quale, essendo rimasa senza madre, sotto il governo del padre e de' fratelli, s'innamorò d'un giovane della città, il quale, quantunque fosse vago e ricco, nondimeno per esser egli di vili condizione, era poco apprezzata dal padre e dai fratelli della giovane. Ma quanto essi lo sprezzavano, tanto era egli amato da lei, perché ella lo si aveva eletto per fine di tutti i desiderii suoi; e tanto più l'amava, quanto più il padre e i fratelli le toglievano la speranza che per marito ella avere il devesse giamai.	*1ª sequenza* «Mi nombre es Feliciana de la Voz; mi patria, una villa no lejos de este lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos; y mi hermosura, en tanto que no ha estado tan marchita como agora, ha sido de algunos estimada y celebrada. Junto a la villa que me dio el cielo por patria vivía un hidalgo riquísimo, cuyo trato y cuyas muchas virtudes le hacían ser caballero en la opinión de las gentes. Éste tiene un hijo que desde agora muestra ser tan heredero de las virtudes de su padre, que son muchas, como de su hacienda, que es infinita. Vivía, ansimismo, en la misma aldea un caballero con otro hijo suyo, más nobles que ricos, en una tan honrada medianía, que ni los humillaba ni los ensoberbecía.
2ª seq. Aveva il padre in casa una fante, della quale si fidava egli, e perciò la aveva messa al governo di questa figliuola; ma aveva egli data (come si suol dire) in custodia l'agnella ad una lupa, o la lattuca in guardia a papere; perché costei, che si fingeva pudica in apparenza, era in fatto disonestissima: ma così celatamente compiva la sua lascivia, che niuno della famiglia avveduto se n'era mai. Costei sollecitata con doni e con promesse dal giovane che amava Lippa, cominciò a persuadere alla giovane, che non fosse nemica di se medesima, dicendole, che tanto si avea di questo mondo, quanto altri se ne sapeva pigliare; e ch'erano da essere tenuti sciocchi coloro, ai quali il cielo, od il tempo offeriva occasione di poter contentarsi e godere, e la si lasciavano uscire delle mani. E perciò essendo ella innamorata del più bel giovane della città (perché era il giovane, quanto alla forma che di fuori si vedeva, bellissimo), deveva conoscere la grazia, che Iddio fatta le aveva, la quale non era delle minori che	*2ª seq.* Con este segundo mancebo noble ordenaron mi padre y dos hermanos que tengo de casarme, echando a las espaldas los ruegos con que me pedía por esposa el rico hidalgo; pero yo, a quien los cielos guardaban para esta desventura en que me veo, y para otras en que pienso verme, me di por esposa al rico, y yo me le entregué por suya a hurto de mi padre y de mis hermanos, que madre no la tengo, por mayor desgracia mía. Vímonos muchas veces solos y juntos, que para semejantes casos nunca la ocasión vuelve las espaldas; antes, en la mitad de las imposibilidades, ofrece su guedeja.

[41] "Este materiale histórico-legendario dota a la fábula de una poderosa humanización que intensifica la relación con el espazio local en el que acaece" (Lozano Renieblas, 1998: 181), traduzione mia.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

egli concedesse alle donne, avendole messo innanzi così vago giovane che tanto l'amasse; e ch'ella mostrerebbe di conoscer così raro dono, e il ben suo, s'ella disponeva il padre e i fratelli a dargliela per marito. La giovane semplice, che quattordici anni non passava, e tutta ardea per lo medesimo giovane di amorosa fiamma; oimè, disse, che non sono stata io a questa ora a tentare la fortuna mia; ma il padre e i fratelli portano tanto odio all'amante mio, per non essere egli nobile come noi siamo, quanto io gli porto amore; perché dicono che convenevole non è, che io nobilmente nata, e con la quale cercano fare un parentado degno del loro sangue, sia data per mogliera ad un plebeo, quantunque egli ricco si sia; dicendomi, che non le ricchezze da sé, ma le virtù (le quali nondimeno vogliono avere la fortuna compagna), e la lunga successione in una famiglia d'uomini virtuosi, è stabile fondamento alla vera nobiltà. Ma ancora ch'io vegga che così è, come mi dicono e' miei, nondimeno non manco io, qualora mi viene in acconcio, di tentare la fortuna mia. Ma non accade mai ragionamento di ciò, che il padre e i fratelli non mi dichino male, e non venghino quasi al battermi, onde io stimo più possibile ogni impossibil cosa, che mai si pieghino il padre e i fratelli a voler consentire, che egli mio marito divenga. E qui si mise la giovene a lagrimare, chiamando sciagura e infelicità quello, per cui la fante l'avea chiamata felice. Allora la fante disse: non ti bisognano tante lagrime, Lippa; a te sta il pigliar cura di te medesima vie più ch'ai padre od a' fratelli tuoi, i quali per avventura poco pensano a maritarti, e con questo voler darti ad intendere, che ti vogliono dare marito nobile, ti lasceranno invecchiare prima che ti maritino: e potrebbe avvenire che tu in questo mezzo te ne morresti, ed essi se ne guadagnerebbono la dote, senza che tu avessi mai provate chenti e quali siano le dolcezze del matrimonio, le quali sono indicibili, tanto avanzano ogni umano pensiero. Dunque farai quello ch'al tuo utile si conviene se, poscia ch'essi o troppo avari, o del tuo bene invidiosi, o non curanti il tuo maggior diletto, questo giovane non ti vogliono dar per marito, tu da te lo ti piglierai, senza guardare tanto nobile od ignobile. Lippa, per dirti il vero, siamo tutti nati da un primo padre, e da una prima madre, e tutti ugualmente nobili o vili; e ciò ci mostra il nascere e il morire. Questa differenza ha posta fra gli uomini l'ambizione del mondo, non la natura; sì che pigliati il tuo amante, e preso che tu Io ti avrai, sarà egli tuo; e se essi ne rimarranno mal contenti,

tu contentissima ti sarai con lui. Egli è in tua mano, Lippa, farti contenta; però non ti dei stare come neghittosa, tra le lagrime e tra i sospiri; e se pur star vi vuoi, come insino ad ora stata ti sei, non ne dei dar colpa ad altri che a te medesima, che la ventura pigliar non ti vuoi, che Iddio ti ha apparecchiata. La giovane soggiunse: non è così in mia mano ciò, come tu t'istimi; perché il mio amante ama non meno la dote, la quale spererebbe egli aver molto grande da' miei, qualunque volta gli mi dessero, ch'ami egli me; e per questa cagione, ancora che io gli mi sia offerta, nella maniera che tu detto mi hai, non volle egli piegarsi a prendermi per moglie, senza il consentimento de' miei, e con sicura promissione della dote; onde non veggo io, per questa via, modo alcuno di poterlo far mio. La fante quinci pigliata occasione di favellare a favore del giovane, dal quale ella traeva molto utile: io ho, disse, molte fiate, Lippa, udito dire, e veduto anche, che con l'aver compiaciuto una donna di sé ad uno amante, si ha ella aperta la via a divenirgli moglie; però, poscia ch'egli ciò da te brama, come più volle mi ha dimostrato, io credo che non sarebbe se non bene, che venendoti l'occasione, il compiacessi di te. E come andrebbe il fatto, soggiunse Lippa, se io ingravidassi, ed egli poscia non mi volesse? So io che tal sarebbe il furore de' miei, che insino ad ora (se ciò avvenisse) mi pare di veder nudo il coltello in mano al padre ed ai fratelli, per isvenarmi. Ogni cosa ha rimedio mentre altri vive, soggiunse la fante: ti dirò prima che non ingravidano tutte le donne che con gli uomini si congiungono; e se pure ingravidassi, non saresti la prima, come non saresti anco l'ultima, che a ciò pigliasse partito. Credi tu forse che tutte le giovani che vanno a marito vi vadano polzelle? tanti ducati avessi io, Lippa, quante ve ne vanno, c'hanno partorito un paio di figliuoli, e sono maritate per vergini. Le sagge non stanno per ciò di contentarsi; ma non voglio io creder mai che il tuo amante sia per essere uno di quelli che poi che tu fossi gravida di lui, ti lasciasse; anzi solo a ciò fare ti persuado, perché quindi tu ti apparecchi la via a fare ch'egli ti prenda per moglie, e che perpetuamente godere lo ti possa. Ed essendo più volte ritornata la fante a fare il medesimo ragionamento con Lippa, non prima cessò, che venuto l'amante a ragionar con la giovane, a tempo che né il padre, né i fratelli erano in casa, facendo loro scorta la fante, egli colse il frutto del loro amore, non pura una volta, ma molte, con piacere da ambe le parti.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

3ª seq.

Il qual piacere, come fu dolce nel principio a Lippa, le divenne poscia, tanto amaro, ch'ella altro non attendeva che la morte per rimedio del suo affanno; però ch'ella ingravidò, e l'amante poi che di ciò s'avvide, per tema dei fratelli di lei, cosi se ne distolse, che mai più non andò ove ella si fosse. Ma ragionando la misera colla fante, la pregava a porgerle quel soccorso di che ella si era mostrata così larga ne' ragionamenti fatti con lei sopra ciò. La scelerata, non sappiendo altro che farsi, le disse che il rimedio era quello, il quale molte altre in simili casi soleano fare, cioè, ch'ella si sconciasse, e a questo modo si sgravidasse, e si levasse d'ogni pericolo, e ch'ella a ciò aveva ottimo rimedio. La giovane, che dopo il primo errore commesso per istigazione di colei, non volle che sua persuasione la conducesse quest'altra volta ad errore vie peggiore che il primo, ond'ella divenisse micidiale del proprio figliuolo, e il facesse prima morire, ch'egli fosse nato, rispose, ch'ella per salvar sé, non volea uccidere il figliuolo; che oltre che ciò sarebbe fare ingiuria a Iddio potrebbe anco essere di tanto dispiacere a chi generato l'avea, che gli potrebbe ella venire in tanto dispetto, che più non la vorrebbe udir raccordare, conoscendola tanto crudele, che il proprio figliuolo avesse ucciso. E qui soggiunse: poscia ch'a ciò condotta mi hai, tuo ufficio è di fare ch'egli così mi prenda per moglie, come tu speranza me ne desti, qualunque volta a quell'atto venissi, al quale mi hai tu condotta; e ti giuro per l'affanno che io sostengo, che ove ciò non succeda, s'avviene che il padre od i fratelli miei s'avvegghino ch'io sia gravida, io sola non ne porterò la pena, ma te ne verrai tu ancora con esso meco a parte, perché io loro paleserò che tu quella stata sei, che per mi sciagura a ciò condotta mi hai. Pensossi la giovane con queste parole di far aguzzare in guisa l'ingegno alla fante, ch'ella per non correre un istesso pericolo con lei, non dovesse lasciar cosa a fare per disporre l'amante ad aver tanta compassione di lei, che, come ingravidata l'avea, cosi per moglie la si prendesse. Ma avvenne tutto il contrario, perché ella, che più volte il giovane tentato avea, che Lippa per moglie prendesse, e vedea ch'egli avarissimo più bramava la roba che la donna, venuta in disperazione di se medesima, una notte celatamente se ne fuggi: la qual fuga fu di tanto dolore alla misera giovane, che fu per morire dell'ambascia, ma fatta dalla necessità desta alla sua salvezza, celò con lo stringersi il corpo con fasce e con altri argomenti la sua gravidanza, in

3ª seq.

Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes. En este tiempo, sin hacerme sabidora, concertaron mi padre y hermanos de casarme con el mozo noble; con tanto deseo de efetuarlo que anoche le trajeron a casa, acompañado de dos cercanos parientes suyos, con propósito de que luego luego nos diésemos las manos. Sobresaltéme cuando vi entrar a Luis Antonio (que éste es el nombre del mancebo noble), y más me admiré cuando mi padre me dijo que me entrase en mi aposento y me aderezase algo más de lo ordinario, porque en aquel punto había de dar la mano de esposa a Luis Antonio.

guisa che alcun non se ne avvide. Fra questo tempo andò il padre colla famiglia in contado, senza essersi avveduto di cosa alcuna; ed avendo nelle sue case una castalda da bene, e più tosto sempliciotta che no, qualunque volta andavano alla città il padre e i fratelli, lasciavano la giovane sotto la custodia di questa buona femina.

4ª seq.

Essendo andati tutti a Cremona per loro bisogne, sentì Lippa giunto il termine del parto: onde la misera sentendosi trafiggere da dolori, finse voler gire ad accorre viole in un campo non molto lontano dalla casa, e vicino al Po; e la castalda veggendo il fanciullesco desiderio della giovane, senza altro pensare ve la lasciò andare. Lippa colà giunta, fatta dal bisogno forte ed audace, da sé sola partorì un figliuolino il più bello e il più vezzoso che in quella età fosse veduto giamai, senza che persona se ne avvedesse. Ma posto ch'ella contenta si rimanesse di essersi liberata ad un tratto del pericolo che le soprastava per lo conceputo figliuolo, le arrecava nondimeno infinito dolore il non saper che farsi del bambino; onde stando in dubbio di sé medesima, alla fine vide che l'era di mestiero lasciarlo in arbitrio della fortuna; e così, toltegli quanto meglio potè le superfluità dattorno, che egli seco dal ventre di lei si aveva portate, lo involse in alcuni drappi ch'ella di nascosto avea tolti, e nello involgerlo in que' panni, gli vide sopra l'omero destro una gran macchia vermiglia, come son quelle che le donne chiamano rose, ch'egli si avea dal corpo della madre portata, simile a quella ch'ella ancora avea nel medesimo luogo, che si spargeva insino al petto; la qual ella tenne per segno datogli dalla natura alla infelicità del figliuolo e a quella di lei; onde recatolosi in braccio, disse piangendo: quanto miseri siamo tu ed io, figliuol mio: io per la crudeltà, o per dir meglio, per l'avarizia del padre tuo, il quale quantunque mi abbia tolta la virginità mia, onde tu nato sei, ed abbia veduto il pericolo nel quale mi ha lasciata, dipoi che ti ho conceputo, nondimeno, mirando più l'avaro alla dote, che alla vita mia, non si ha mai voluto piegare a cosa che sicura per me sia stata; tu misero, per lo timore della tua misera madre, la quale temendo la morte, e più che la morte il disonore del mondo, è costretta a qui solo lasciarti sotto pericoli infiniti; ma iscusimi, figliuol mio, appresso te, e appresso l'altissimo Iddio, la necessità alla quale mi ha ridotta per fiera ventura la semplicità mia, e il malvagio consiglio della mia fante. Bene io prego la divina bontà, che s'ella

4ª seq.

Dos días había que había entrado en los términos que la naturaleza pide en los partos, y, con el sobresalto y no esperada nueva, quedé como muerta; y, diciendo entraba a aderezarme a mi aposento, me arrojé en los brazos de una mi doncella, depositaria de mis secretos, a quien dije, hechos fuentes mis ojos: "¡Ay, Leonora mía, y cómo creo que es llegado el fin de mis días! Luis Antonio está en esa antesala, esperando que yo salga a darle la mano de esposa. Mira si es este trance riguroso, y la más apretada ocasión en que pueda verse una mujer desdichada. Pásame, hermana mía, si tienes con qué, este pecho; salga primero mi alma destas carnes, que no la desvergüenza de mi atrevimiento. ¡Ay, amiga mía, que me muero, que se me acaba la vida!" Y, diciendo esto, y dando un gran suspiro, arrojé una criatura en el suelo, cuyo nunca visto caso suspendió a mi doncella, y a mí me cegó el discurso de manera que, sin saber qué hacer, estuve esperando a que mi padre o mis hermanos entrasen, y, en lugar de sacarme a desposar, me sacasen a la sepultura.»

Aquí llegaba Feliciana de su cuento, cuando vieron que las centinelas que habían puesto para asegurarse hacían señal de que venía gente, y con diligencia no vista, el pastor anciano quería volver a depositar a Feliciana en el árbol, seguro asilo de su desgracia; pero, habiendo vuelto las centinelas a decir que se asegurasen, porque un tropel de gente que habían visto, cruzaba por otro camino, todos se aseguraron, y Feliciana de la Voz volvió a su cuento, diciendo:

-«Considerad, señores, el apretado peligro en que me vi anoche: el desposado en la sala, esperándome, y el adúltero, si así se puede decir, en un jardín de mi casa, atendiéndome para hablarme, ignorante del estrecho en que yo estaba, y de la venida de Luis Antonio; yo, sin sentido, por el no esperado suceso; mi doncella turbada, con la criatura en los brazos; mi padre y hermanos dándome priesa que saliese a los desdichados desposorios. Aprieto fue éste que pudiera derribar a más gallardos entendimientos que el mío, y oponerse a toda buena razón y buen discurso. No sé qué os diga más, sino que sentí,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

riguarda con pietoso occhio gli afflitti, abbia tanta compassione di te, che non ti lasci in preda ai lupi od agli augelli, ma ti accolga sotto il favore della sua infinita misericordia, e ti serbi a miglior fortuna, che non è quella, alla quale la tua infelice madre, piangendo e mal contenta ti lascia. E qui versando dagli occhi un mar di lagrime, e stringendosi al petto affettuosamente il bambino, datigli mille baci e copertolo di viole, il pose sopra un tronco di un platano era in riva al fiume; e lavatasi nel fiume, e colte alquante viole, e postelesi in gremio, piena di gravissimo dolore a casa si tornò.

5ª seq.
Avvenne che passando per quel luogo alcuni pastori, i quali a Mantoa se n'andavano, sentirono la voce del fanciullo: uno de' quali alzando gli occhi, e veggendolo su quel tronco, né vi veggendo persona che a sua custodia fosse, mosso a pietà di quella età tenerissima, lo si prese, e a Mantoa sel portò, dandogli a poppare nel viaggio una capretta, che partorito avea, per metterlo nello spedale, ove gli altri bambini così di nascosto nati si soglion mettere.

estando sin sentido, que entró mi padre, diciendo: "Acaba, muchacha; sal comoquiera que estuvieres, que tu hermosura suplirá tu desnudez y te servirá de riquísimas galas". Diole, a lo que creo, en esto, a los oídos el llanto de la criatura, que mi doncella, a lo que imagino, debía de ir a poner en cobro, o a dársela a Rosanio, que este es el nombre del que yo quise escoger por esposo. […]».

Cervantes, *Ivi*, III, 3

5ª seq.
Ricla, viendo hecho esto, habiendo conjeturado que aquélla, sin duda, debía de ser la madre de la criatura que ella tenía, se llegó al pastor caritativo, diciéndole: «No pongáis, buen señor, término a vuestra caridad, y usalda con esta criatura que tengo en los brazos, antes que perezca de hambre».
Y en breves razones le contó cómo se le habían dado. Respondiola el pastor a la intención, y no a sus razones, llamando a uno de los demás pastores, a quien mandó que tomando aquella criatura la llevase al aprisco de las cabras y hiciese de modo como de alguna dellas tomase el pecho.

Bibliografia

ALLEN, John Jay, ed (2005) Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1969) Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia.

COLONNA, Aristide, ed. (1987) ELIODORO, *Le Etiopiche*, Torino, U.T.E.T.

GIRALDI CINZIO, Giovan Battista,(1554) *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesia*, Venezia, Giolito.

GORRIS CAMOS, Rosanna (2013) "Entre Ferrare et Turin "vero rifugio e sicurissimo porto", in *Giovan Battista Giraldi Cinthio, hombre de corte, preceptista y creador*, a c. di Irene Romera Pintor, *Critica letteraria*, 159-160, I-II, pp. 239-289.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1997) *Cervantes y el mundo del* Persiles, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

MAZZALI, Ettore, ed. (1959) Torquato TASSO, *Discorsi dell'Arte Poetica e in particolare sopra il Poema Eroico*, in *Torquato Tasso - Prose*, in "La Letteratura Italiana – Storie e testi", vol. 22, Verona, Riccardo Ricciardi Editore.

MEREGALLI, Franco, ed. (1978) Miguel de CERVANTES, *Novelle esemplari*, in Meregalli, Franco, "Miguel de Cervantes - Tutte le opere", volume I, Milano, Mursia.

RILEY, Edward C. (1962) *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, The Clarendon Press [ed. it.: *La teoria del romanzo in Cervantes*, trad. it. a cura di Gabriella Figlia, il Mulino, Bologna 1988].

RIQUER, Martín de (1967) *Aproximación al* Quijote, Barcellona, Teide [ed. it.: *Don Chisciotte e Cervantes*, trad. it. a cura di Paolo Collo, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2005].

ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed. (1997) Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra.

RUFFINATTO, Aldo, ed. (1996) Miguel de Cervantes, *Le avventure di Persiles e Sigismonda – Storia settentrionale*, Venezia, Marsilio.

——— (2005) *Cervantes - Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.

——— (2012) "Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular", *Anales Cervantinos*, n. 44, pp. 11-36.

SKLOVSKIJ, Viktor (1925) *O teorii prozy*, Mosca, Krug [ed. it.: *Teoria della prosa*, trad. it. a cura di Cesare De Michelis e Renzo Oliva, Einaudi, Torino 1976].

SORIANO, Catherine (1991) "Tiempo, modo y voz en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcellona, Anthropos, pp. 709-718.

STANTON, Edward F. (1976) "Cervantes and Cinthio: an episode in *Persiles y Sigismunda*", *Hispano-Italic Studies*, I, pp. 32-38.

TROIANO-DI DIO, Barbara e Giorgio DI DIO, ed. (2014) Miguel de CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, Roma, Newton Compton (1ª edizione, 1994).

VILLARI, Susanna, ed. (2012) GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, 3 vv., collana "I novellieri italiani", Roma, Salerno Editrice.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2614
Artifara, ISSN: 1594-378X

Sobre la atribución de la segunda parte del *Lazarillo* a Hurtado de Mendoza: algunos errores metodológicos

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

Resumen
La aportación de Navarro Durán resulta ser adecuada para el tratamiento de algunos de los problemas de las dos partes del *Lazarillo*, aunque su propuesta de autoría doble, para Valdés y para Hurtado, resulte seriamente cuestionada, por no decir refutada. Se trata de una propuesta basada en una convicción previa y que está argumentada con elementos insuficientes y una articulación general endeble, que no resiste ante los procedimientos de verificación. El corolario de todo esto es obligado: la hipótesis que la crítica académica ha venido desechando, sin ni siquiera contemplarla, requiere una revisión por medio de métodos objetivos y aplicando procedimientos heurísticos y procedimientos de cotejo.
Palabras clave: *Lazarillo de Tormes*, método científico, replicación de experimentos, refutación, heurísitca.

Resumo
A aportación de Navarro Durán resulta ser adecuada para o tratamento de algúns problemas das dúas partes do Lazarillo, malia que a súa proposta de autoría doble, para Valdés e para Hurtado, resulte seriamente cuestionada, por non dicir refutada. Trátase dunha proposta baseada nunha convición previa, e que está argumentada con elementos insuficientes, e unha articulación xeral endeble. O corolario de todo isto é obrigado: a hipótese que a crítica académica viña descartando, sen sequera contempla-la, require unha revisión por medio de métodos obxectivos, e aplicando procedimentos heurísticos, e procedimentos de cotexo.
Palabras clave: *Lazarillo de Tormes*, método científico, replicación de experimentos, refutación, heurística.

Abstract
The contribution of Navarro Durán turns out to be adequate for the treatment of some of the problems of the two parts of Lazarillo, although his proposal of double authorship, for Valdés and for Hurtado, is seriously questioned, if not refuted. It is a proposal based on a previous conviction and that is argued with insufficient elements and a weak general articulation, which does not resist the verification procedures. The corollary of all this is obligatory: the hypothesis that the academic critique has been rejecting, without even contemplating it, requires a revision by means of objective methods and applying heuristic procedures and collating procedures.
Keywords: *Lazarillo de Tormes*, scientific method, replication of experiments, refutation, heuristics.

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, "Sobre la atribución de la segunda parte del *Lazarillo* a Hurtado de Mendoza: algunos errores metodológicos", *Artifara* 18 (2018) Contribuciones, pp. 143-151.
Recibido el 29/01/2018 · Aceptado el 03/04/2018

En su edición de la segunda parte del *Lazarillo*, a nombre de Diego Hurtado de Mendoza, la editora, Rosa Navarro Durán, aporta una serie de argumentos para apoyar esta atribución. Unos son de carácter subjetivo o difícilmente asumibles como índices de autoría, como es el caso de la familiaridad de Hurtado con el nombre Elvira o con el apellido/nombre Luna; otros, en cambio, son de carácter objetivo y comprobable y, como tal, tendrían que haber sido sometidos a verificación antes de proponerlos como índices de atribución. El análisis y verificación de estos casos tiene más bien a demostrar que Hurtado de Mendoza no es el autor de la *Segunda parte*, en contra de la opinión de la editora, ya que los ejemplos que propone están, y con mayor frecuencia en muchos otros autores del período 1550-1555 y, a cambio, hay ejemplos del *usus scribendi* del autor de esta segunda parte que no se encuentran en Hurtado y que están repetidos en la obra. Veamos primero las propuestas argumentales de Navarro y luego la verificación de esas propuestas en los autores del período 1550-1555:

> 1) El escritor siempre utiliza el verbo "henchir" y no "llenar" en la *Guerra*, en sus cartas y en la *Segunda parte del Lazarillo.* (p. LXXXI)

Esta observación es atinada y es también interesante, porque el uso del verbo 'henchir' diferencia el texto de la primera parte del de la segunda; es también cierto que Hurtado usa siempre ese verbo. Pero el CORDE registra, solo para el período 1550-1555, más de 600 casos de uso en toda una pléyade de autores como Villaumbrales, Arce de Otálora, Fernández de Oviedo, Gómara, Santa Cruz, Cieza de León, Las Casas o Núñez de Reinoso. El uso está muy lejos de ser privativo de Hurtado de Mendoza, aunque resulta interesante anotar las 3 veces que aparece el verbo en esa *Segunda parte*. Por otra parte Hurtado sí utiliza el adjetivo participial 'lleno', con lo que no es exacta la afirmación de que no use el verbo 'llenar'. Más interés tiene la otra observación de vocabulario que propone Navarro Durán, al tratarse de un microsistema léxico:

> 2) Hablará de los "armados", término militar que continuamente usa el atún Lázaro: "pero al fin dando lugar a que nuestros armados se pegasen con el fuerte" [1970:245]. Y "escaramuza" o "escaramuzar": "al cabo de él vieron algunos enemigos con quien se escaramuzó sin daño de las partes" [1970: 268] y Lázaro : "hice a Melo que con todos los desarmados y con otros treinta mil atunes saliesen a escaramuzar con nosotros", p. 51. Ambos utilizan la palabra "alcance": "muchos de ellos murieron sin pelear en el alcance" [1970: 158], y Lázaro: "él, tras ellos en el alcance, no mirando el peligro, dio en tierra y allí encalló", p. 54. Son términos de guerra, como "acometer", "herir", "desembarazar", "desbaratar", que comparten ambos textos. (LXXXIII)

Efectivamente, dado que Lázaro está metido en asuntos de guerra, parece natural que utilice vocabulario bélico frecuente. Se trata de establecer si esto apunta a la autoría de Hurtado o si, por el contrario, ampliando el vocabulario, es decir la muestra usada, además de ese vocabulario, que es común a todos los cronistas, podemos encontrar otros usos que no aparecen en Hurtado. En lo que atañe al microsistema {armados, alcance, escaramuzar, escaramuza} estamos ante un repertorio muy general. Las variantes 'escaramuza' y 'escaramuzar' tienen, en el período 1550-1555 un total de 191 registros en el CORDE, en donde aparecen Alonso de Santa Cruz, Cieza de León, pero también Pedro de Valdivia, fray Juan de Betanzos o Diego Núñez Alba. Más llamativo es el caso de 'alcance' o 'alcances', término militar que incluso usa un jurista como Arce de Otálora o un místico como fray Luis de Granada: Quien lo usa de modo constante es Pedro Cieza de León, que lo usa más de 20 veces de los 36 casos de 'alcances' que registra el CORDE. El caso de López de Gómara es notable, porque usa el verbo 'henchir' hasta 26 veces en su obra, con lo que resulta un autor más sólido

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2573
Artifara, ISSN: 1594-378X

que Hurtado de Mendoza para esa atribución, si nos atenemos al microsistema escogido por Navarro Durán. Otra cosa es si asumimos que la idea de fondo es correcta, pero que que su aplicación es irrelevante para ese microsistema {henchir, escaramuzar, alcance, armados}, pero puede ser relevante para algún otro. Por ejemplo para un término claramente militar, como es la maniobra defensiva llamada 'caracol', que en la segunda parte del *Lazarillo* se usa de forma inequívoca y con una referencia militar muy concreta al coronel Villalva: "hicimos nuestro caracol y, aunque el coronel Villalva y sus contemporáneos lo debían hacer mejor y con mejor concierto, a lo menos para el mar, y como no habían visto estar ordenados escuadrones, parecioles a los que" (51). Dado que la edición de Navarro Durán carece de notas, no sabemos si habría posibilidad de encontrar este uso militar de 'caracol' en la obra de Hurtado. El CORDE solo registra dos ejemplos de uso de 'caracol' en la obra de Hurtado y en ambos casos se refiere al animalito con caparazón. Quienes sí lo utilizan en esa acepción son Alonso de Santa Cruz y Francisco López de Gómara, este último en un pasaje en donde 'caracol' está en contexto con 'escaramuzar': "hizo un caracol con los infantes, escaramuzó con los caballos y jugó la artillería"; no es el único caso en la obra de Gómara: "anduvieron los españoles el caracol en ordenanza y soltaron las escopetas". Este uso no aparece en Hurtado de Mendoza y sí, como vemos, tanto en Santa Cruz como en López de Gómara.

El caso de López de Gómara es interesante, porque no solamente coincide con los usos de léxico militar de este pasaje del *segundo Lazarillo* ; coincide incluso en el uso de un sintagma entero que no aparece en Hurtado de Mendoza y que es importante para la descripción de las maniobras militares: En el *Segundo Lazarillo* el pasaje es este: "poniendo los mejores y más armados en *las primeras hileras*" (51). El uso homólogo en la obra de López de Gómara es el siguiente: "veinte arcabuceros entre los caballeros de *las primeras hileras*". Parece claro que Gómara cumple con una condición necesaria para la escritura narrativa del *Segunda Lazarillo*: la atención a las descripciones de maniobras militares y el uso ampliado del microsistema {henchir, escaramuzar, alcances, caracol, primeras hileras}. De hecho Hurtado de Mendoza no sólo no utiliza le sintagma 'las primeras hileras'; tampoco utiliza el sustantivo 'hileras', típicamente militar.

Otro de los argumentos que propone Navarro para la atribución de la obra a Hurtado no solo no apoya la atribución, sino que resulta contraproducente. El aserto de Navarro es el siguiente: "Lázaro atún, al comerse a sus compañeros dice: «aquel manjar, que ya le había comido algunas veces en Toledo, mas no tan fresco como allí se comía. Y así me harté de muy sabroso pescado», p. 23. Cuenta Diego Hurtado de Mendoza en la *Guerra de Granada* que, al no proveerse las galeras de «tanto bastimento y tan a la continua», «era algunas veces mantenido el campo de solo pescado […] un campo grueso, armado, lleno de gente particular, que bastaba a la empresa de Berbería, comenzó a entorpecerse nadando y comiendo pescados frescos» [1970: 260-261]. En otro momento de la guerra, el campo del Duque "estaba en necesidad de mantenimientos, pero entretúvose con fruta seca, pescado y aceite. [1970: 353]". Llama la atención el que Navarro no detalle si el sintagma 'sabroso pescado' está o no está en la obra de Hurtado de Mendoza. No está. Pero además de que no está en Hurtado lo que está en el *Segundo Lazarillo*, resulta que no está en el *Segundo Lazarillo* lo que sí está en el pasaje de Hurtado. Ni los sintagmas 'campo grueso' y 'gente particular', ni el verbo 'entorpecer' en ninguna de sus formas se usan en la segunda parte del *Lazarillo.* Se trata de estilos descriptivos diferentes, lo que apunta a que se trata de autores diferentes. Lo mismo sucede con el pasaje que extracta Navarro, si lo ampliamos un poco más: aparecen los sintagmas {en ordenanza, buena invención, ordenado escuadrón}, ninguno de los cuales aparece en ninguna obra de Hurtado de Mendoza. Dos de esos tres sintagmas (en ordenanza, buena invención) están en la obra de Alonso de Santa Cruz, que, junto a López de Gómara parece un autor mucho más solvente para la atribución de esta segunda parte del *Lazarillo.*

Tampoco parece afortunada la elección del giro 'tornando a' como evidencia de autoría de Hurtado. Esto es lo que dice Navarro Durán: "Para reanudar el hilo del relato cortado, recurre Hurtado de Mendoza a «tornando a»: «Y tornando a lo presente» [1970: 262], como Lazaro «tornando a lo que hace al caso», p. 24, «tornando a nuestro negocio», pp. 42 y 56" (LXXXIV). Lo cierto es que 'tornando a' aparece en el CORDE entre 1550 y 1555 un total de 110 veces, en gran número de autores, entre ellos Santa Cruz y Cieza de León, amén de Fernández de Oviedo y Las Casas. Lo que llama la atención es que Navarro, editora también de la primera parte del *Lazarillo* no haga mención de que ese giro aparece tres veces en la *Primera parte* y cuatro en la segunda, lo que avala más bien la idea de que puede tratarse del mismo autor para ambas partes. En todo caso difícilmente se puede considerar un rasgo de estilo que apunte a Hurtado de Mendoza, uno más entre las docenas de autores que usan la fórmula. A cambio hay una gran cantidad de sintagmas que se repiten en la segunda parte del *Lazarillo* y que están en el *usus scribendi* de Hurtado. Me limitaré a señalar siete, varios de los cuales coinciden también en la primera parte.

1) 'por evitar prolijidad'. Este uso no está en la amplia obra de Hurtado de Mendoza y es un uso repetido en ambas partes del *Lazarillo*. Se usa en la primera parte en el episodio del escudero toledano, y permite una elipsis temporal. Se usa, repetido, en la segunda parte y hay que suponer que su función narrativa es la misma, ya que resulta difícil admitir que la misma fórmula es un rasgo de estilo en una parte y no lo es en la otra. La expresión tiene la particularidad de que tampoco la usa Alfonso de Valdés, a quien Navarro Durán atribuye la primera parte.

2) 'porfiada fortuna'. Este sintagma tampoco está en Hurtado de Mendoza. El adjetivo participial 'porfiado/a', procedente del verbo 'porfiar' es un uso compartido en ambas partes del *Lazarillo*. "Esta agua es muy porfiada, y cuanto la noche más cierra, mas recia", dice el ciego en el primer episodio, con una evidente paronomasia, que la crítica ha resaltado. Dado que se refiere al agua, la 'porfiada fortuna', que es el temporal marino, tiene que ver, sin duda con ese uso de la 'porfía'. El adjetivo no aparece en la obra de Valdés y tampoco en la de Hurtado de Mendoza, que sí usa, una sola vez, el participio 'porfiado' en una construcción con auxiliar verbal: 'fue porfiado'. Sí lo usan varias veces, como adjetivo, Alonso de Santa Cruz, López de Gómara y Cieza de León.

3) 'por manera que'. Esta construcción aparece una vez en la primera parte del *Lazarillo* y ocho veces en la segunda. Dado que no aparece en Alfonso de Valdés, Navarro Durán omite hacer mención en nota de esta particularidad en alguna de sus ediciones de la primera parte a nombre de Valdés. Pero tampoco aparece en la obra de Hurtado de Mendoza.

4) 'puesto caso que'. Aparece en la primera y en la segunda parte del *Lazarillo* y aparece además con el mismo entorno sintáctico, después de la conjunción 'porque'. En el episodio del clérigo de Maqueda: "porque, puesto caso que yo no había menester muchas salsas para comer" (249). Y en la segunda parte: "Porque, puesto caso que en la tierra alguno se allegase a comer algo" (24). La expresión no está ni en Alfonso de Valdés ni en Hurtado de Mendoza. Navarro Durán pone una nota en el episodio del clérigo indicando que está en la *Celestina*, pero omite que no está en Valdés, a cuyo nombre edita la obra. Tampoco en Hurtado, al que le atribuye la segunda parte.

5) 'en estos medios'. La expresión está en la segunda parte, pero no en la primera. Está al comienzo de la obra, en el primer capítulo: "una muy hermosa niña que en estos medios mi mujer parió" (6). En este caso se trata de una expresión muy poco frecuente que, en el período 1550-1555 el CORDE solo registra en Cieza de León. No está ni en Valdes ni en Hurtado.

6) 'dende en adelante'. La expresión aparece tres veces en la primera parte y dos en la segunda, con lo que, al igual que otras expresiones coincidentes, apunta a plantearse seriamente la hipótesis de que el autor de ambas partes del *Lazarillo* es el mismo escritor. En cualquier caso,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2573
Artifara, ISSN: 1594-378X

esta expresión repetida en cada una de las dos partes, no aparece ni en Valdés ni en Hurtado de Mendoza. A cambio, Navarro propone considerar como característica de autor la fórmula "a la sazón", que considera como un defecto del estilo de Hurtado de Mendoza, sin advertir que la fórmula aparece no solo en la segunda parte sino ya en la primera y repetida.
7) 'quiso Dios (que)'. La fórmula es común a ambas partes del Lazarillo y sin duda tiene que ver con el propósito de su autor, que integra esto en el discurso doctrinal. En la primera parte aparece en el episodio del clérigo de Maqueda: "Pusímonos a comer y quiso Dios que aun en esto me fue bien" (242). En este caso la conjunción subordinante 'que' aparece de forma explícita, marcando la subordinación, pero en el mismo episodio tenemos dos casos en que el autor prescinde de esa conjunción e inserta 'quiso Dios' entre la principal y la subordinada: "vino el misero de mi amo y quiso Dios no miró en la oblada que el ángel había llevado" (238). Más adelante volvemos a encontrar esta fórmula elíptica, de la que en la segunda parte también hay ejemplos. Tan solo en el capítulo II, que culmina en el milagro de la 'conversión' de Lázaro en atún, encontramos todos estos ejemplos: "y quiso Dios que escaparon" (8), "Quiso Dios que con el gran desatino" (9), "y quiso Dios me sucediese de tal manera" (10), "quiso Dios hallé en ella una abertura" (11).
De estos siete indices de estilo Juan de Luna en su particular continuación no usa ni uno solo. Las dos únicas veces que usa 'porfiado' no lo usa como adjetivo dentro de un sintagma. Se podría ampliar este capítulo de índices de autoría que no han sido contemplados por Navarro. Tal vez sea mejor método centrarse en otro de los apartados que ella presenta como evidencias negativas en favor de la atribución a Hurtado. Es el caso de la crítica que hace al uso de los adverbios en -mente. Sostiene Navarro que:

> Podría añadirle, como muestra del estilo poco cuidado del escritor, la presencia abusiva de adverbios en *-mente* en *La segunda parte* : ligeramente, verdaderamente, malamente (2 veces), especialmente (3 veces), finalmente (9 veces), ejecutivamente, nuevamente, solamente (3 veces), extrañamente, espaciosamente, brevemente (2 veces), mayormente (8 veces), valerosamente, expresamente (3 veces), ásperamente (2 veces), diestramente, injustamente (2 veces), justamente (4 veces), simplemente, apresuradamente, cobardemente, atentadamente, cautelosamente, cumplidamente, mañosamente, honestamente, enteramente, magníficamente, manifiestamente. Y, tras el inventario, tendría que subrayar el hecho de la poca extensión de la obra. Están también muy presentes en la *Guerra*, y pongo solo un ejemplo de dos juntos en una página. Bastantemente, igualmente [1970: 264]. (LXXXV)

El inventario que selecciona Navarro está hecho muy exhaustivamente, en efecto, pero su análisis, si es que hay análisis, resulta muy endeble y de hecho, resulta contraproducente. Agrupados todos los adverbios en retahíla fuera de su contexto y comparados tan solo con los dos que aparecen en la misma página en una obra de Hurtado de Mendoza pueden tener cierto valor de sugestión, pero a la vez revelan una falta de método preocupante. Hay que recordar que en el breve prólogo de la primera parte del *Lazarillo* aparece ya repetido, en la misma página (la 187, en la edición de Navarro, 2016) el adverbio 'mayormente', con tan solo una diferencia de cuatro líneas intermedias. Y dentro del mismo prólogo encontramos los adverbios 'maravillosamente' y 'ruinmente' en líneas consecutivas (p. 188, líneas 7 y 8). Navarro Durán, en achaque. Del resto del inventario hay también una apreciable cantidad de adverbios que se usaban, incluso repetidos, ya en la primera parte, *verbigratia* : "andábase todo el mundo tras él, especialmente mujeres" (203), "a los enfermos, especialmente la extremaunción" (234), "muy ligeramente, a uso de esgremidor diestro" (244) "verdaderamente me pareció que el cielo con todo lo que en él hay" (210), "Yo simplemente llegué" (198),

"justamente de ellos privilegiada" (243), "y solamente te encomiendo no sepan que vives conmigo" (279), "y cuán injustamente yo soy afrentado" (315).

Llama la atención también que Navarro no haya verificado que los dos adverbios que pone como ejemplo de abuso estilístico en Hurtado de Mendoza, 'bastantemente' e 'igualmente', sean adverbios que no se encuentran ni en la primera ni en la segunda parte del *Lazarillo*. El corolario real de estos escolios efectuados por Navarro es que ni Hurtado ni Valdés tienen nada que ver con el estilo de cualquiera de las dos partes del *Lazarillo* y que, muy al contrario de lo que hasta ahora se ha venido haciendo, hay que considerar muy seriamente la hipótesis de que ambas partes sean obra del mismo autor.

Hay algunos procedimientos heurísticos que no se han usado hasta ahora (al no haberse contemplado esta hipótesis) que permiten reforzar esta propuesta de un autor único para ambas partes del *Lazarillo*. La propia Navarro Durán proporciona la base conceptual para abordar esto al catalogar (aunque de forma incompleta) un elemento morfológico de interés: los sustantivos en *-miento* y los sustantivos en *-eza*. Sostiene Navarro:

> Y también el "abuso de nombres en *-miento*"; así encontramos en la *Segunda parte*: acrecentamiento, acaecimiento (varias veces; no hay más que leer el último párrafo del primer capítulo para encontrar ambas palabras) , acatamiento, ahogamiento, comedimiento, cumplimiento, apercibimiento, retraimiento, *mantenimiento, etcétera*[la cursiva es mía]. La presencia de los sustantivos en *-eza* ("grandeza, presteza, gentileza, flaqueza") en la *Segunda parte.* (LXXXV)

La cursiva de *mantenimiento, etcétera* es mía porque resulta reveladora de la falta de consistencia metodológica de la propuesta crítica de Navarro. El sustantivo 'mantenimiento', está, en efecto, en la segunda parte, pero estaba también en la primera. Y detrás de ese 'etcétera' se esconden varios casos de sustantivos en *-miento* que aparecen tanto en la primera como en la segunda parte. Dicho de otro modo, casos que Navarro Durán omite y que podrían ser importantes para el análisis. El resultado de incluirlos, junto a 'mantenimiento', 'acrecentamiento' y 'acaecimiento' conlleva una indagación crítica sobre la morfología derivativa del *Lazarillo* en sus dos partes y sobre la evolución del estilo del autor, en caso de que se trate de un autor único. Veamos:

a) 'mantenimiento'. Aparece ya en la primera parte, en el episodio del escudero: "Y ansí, de aquel de mi tierra que me atestaba de mantenimiento, nunca más le quise sufrir; ni sufriría, ni sufriré a hombre del mundo, de rey abajo, que "Manténgaos Dios" me diga" (297). Está muy claro, en este contexto, que 'mantenimiento' deriva morfológicamente del verbo 'mantener'. En la segunda parte del *Lazarillo* se utiliza por dos veces, en el capítulo XVII, con la vuelta de Lázaro a Toledo: "y como estaba hecho al mantenimiento marino" (63) y, ya en Toledo, "del tiempo que estuve en el mar y del mismo mantenimiento y del agua" (66).

b) 'conocimiento'. El pasaje de la primera parte es harto conocido, porque está en el episodio inicial de las andanzas de la madre de Lázaro: "Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, vinieron en conocimiento" (192). El término, de connotación erótica muy clara, reaparece hasta 3 veces en la segunda parte: "Y así, con un caballero de aquí, de la orden de San Juan, con quien tenía conocimiento" (7); más tarde"" y, finalmente, cuando al final del capítulo XVII la Verdad se reencuentra con Lázaro y le recrimina"y que en tu tierra y en tu casa no halles conocimiento" (67).

c) 'mandamiento'. Navarro Durán no lo incluye en su repertorio, pero está claro que se trata de un sustantivo derivado del verbo 'mandar'. En la primera parte se encuentra en un momento clave del episodio del buldero, en el que el alguacil confiesa "haber dicho aquello por la boca y mandamiento del demonio" (318); en la segunda parte volvemos a encontrarlo en el capítulo "y haber pasado el mandamiento de su capitán" (23). En un caso lo manda el demonio

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2573
Artifara, ISSN: 1594-378X

y en el otro lo manda el capitán; en ambos casos es un ejemplo de morfología derivativa común a ambos textos.
d) 'entendimiento'. Aparece ya en la primera parte, dos veces, ambas en el episodio del ciego: "mas tal era el sentido y el grandísimo entendimiento del traidor" (213) y "porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento" (225). En la segunda parte : "aunque yo era pece, tenía el ser y entendimiento de hombre" (58).
e) 'maltratamiento'. El término aparece ya en la primera parte, en el episodio del ciego: "no daba lugar el maltratamiento que el mal ciego" (211); está también en el capítulo IV de la *Segunda parte*, aunque en la edición de Navarro se imprime como 'mal tratamiento', cuando se trata de la misma noción. Este es el pasaje: "para me vengar del mal tratamiento y estrecho en que aquellos malos y perversos atunes me habían puesto" (22). Se trata, de nuevo, de un sustantivo en *-miento* derivado del verbo 'maltratar', y está en ambas partes del *Lazarillo* aunque Navarro no lo integre en su repertorio.
f) 'acaecimiento' y 'acrecentamiento'. El párrafo que Navarro Durán pone como ejemplo de abuso está en el capítulo I de la segunda parte: "Estuve muy a mi placer con acrecentamiento de alegría y linaje [...] un infortunio tan desastrado y acaecimiento tan sin dicha" (6). En este caso, ni 'acaecimiento' ni 'acrecentamiento' forman parte del vocabulario de la primera parte, pero es que 'acaecimiento' no tiene ni siquiera otro registro más que este en toda la base de datos del CORDE, con lo que hay que considerarlo una creación léxica inmediata, que evita tener que recurrir a una perífrasis creando una oración con el verbo 'acaecer'. Verbo que sí está, repetido, en la primera parte del *Lazarillo* en el episodio del ciego: "un caso de muchos que con él me acaecieron" (213), "Acaeció que llegando a un lugar que llaman Almorox" (213). Otro tanto sucede con el sustantivo 'acrecentamiento', que procede del verbo 'acrecentar' y que es usado profusamente por muchos escritores. Solamente en Alonso de Santa Cruz el CORDE registra 15 casos de 'acrecentamiento', por lo que no parece que deba considerarse un defecto de estilo, como sugiere Navarro Durán.

Como se ve, un análisis más preciso evidencia que hay, al menos, seis usos comunes en las dos partes del *Lazarillo* y que en muchos casos se trata de usos repetidos, lo que refuerza la hipótesis de que ambas partes son obra del mismo autor. En cuanto al segundo defecto que Navarro propone para atribuirle la obra a Hurtado, se trata de un microsistema de sustantivos en *-eza,* que Navarro reduce a {grandeza, presteza, gentileza, flaqueza} sin mayores precisiones y sin advertir, por ejemplo, que 'flaqueza' es un sustantivo usado ya en la primera parte del *Lazarillo,* donde aparece hasta tres veces, lo que provoca perplejidad sobre los criterios seguidos por Navarro para establecer un uso compartido en ambos *Lazarillos* como falta de estilo.

A cambio el catálogo de Navarro omite un microsistema importante en el ámbito de los sustantivos abstractos, el que forman los sustantivos en *-ura* y en *-dad*, que tienen la particularidad de ser comunes a ambas partes del *Lazarillo*: {brevedad, falsedad, hartura, adversidad}. El caso de 'adversidad' es importante, porque aparece varias veces en singular y en plural y, dentro de la alambicada propuesta de atribución de la primera parte hecha por Navarro, estaría ocultando esteganográficamente el apellido de Alfonso de Valdés, al coincidir la última sílaba de 'adversidades' con la segunda de dicho apellido.
1) 'brevedad'. En la primera parte se usa este vocablo al dar cuenta del episodio de la longaniza: "y con la brevedad del tiempo, la negra longaniza aún no había hecho asiento en el estómago" (220). En la segunda parte el vocablo está más asentado y aparece hasta tres veces: "envió a su hermano Melo con hasta seis mil atunes, los cuales, con toda brevedad" (28), "hiciesen la justicia, y por dar en ello más brevedad" (48), "no fue agua limpia la mucha brevedad que se tuvo en sentenciarle" (53). El hecho de que este sustantivo abstracto aparezca ya en la primera parte del *Lazarillo* no apoya la atribución de esta primera parte a Alfonso de

Valdés, que no usa esta palabra. Su repetición en la segunda parte apoya la hipótesis de que el autor de ambas es el mismo.
2) 'hartura'. Es un término esencial para Lázaro en la primera parte, donde se repite dos veces: "el ingenio con ella se avisa, y al contrario con la hartura" (244), "por quedar bien vezado de la hartura" (236) ; el vocablo está también en la segunda parte, en un pasaje que recuerda mucho el estilo irónico de la primera: "Acordábame en estas harturas de las mis hambres pasadas y alababa al Señor" (6). Este vocablo tampoco se encuentra en el vocabulario que el CORDE registra ni en Valdés ni en Hurtado.
3) 'falsedad'. En la primera parte el vocablo aparece hasta tres veces, en el episodio del buldero y el alguacil y está dentro de un contexto lingüístico completado por varios sintagmas como 'falsas palabras' y que culmina en el adjetivo 'falsario' repetido varias veces. "en algún tiempo este fuere castigado por la falsedad" (314), "harto hay más que decir de vos y de vuestra falsedad" (314), "que yo traigo maldad y falsedad" (315). Su uso en la segunda parte, también repetido, se hace en un entorno todavía más crítico, ya que implica el falso testimonio, jurar falso y testigos falsos, además del sustantivo 'falsario', que ya hemos visto en la primera parte. "que supiese que su marido había sido acusado con falsedad" (36) "como de inventora de falsedad ante la real presencia" (46).
4) 'adversidad'. En la primera parte está, en plural, en el título: "y de sus fortunas y adversidades". En la segunda parte se usa tanto en singular como en plural, en una sentencia del capítulo XII: "Cuanto Fortuna vuelve enviando algunas adversidades, espanta a los amigos que son fugitivos; mas la adversidad declara quién ama y quién no" (49).

Como se ve, ampliando los parámetros de análisis y precisando la metodología, la aportación de Navarro Durán resulta ser adecuada para el tratamiento de algunos de los problemas de las dos partes del *Lazarillo*, aunque su propuesta de autoría doble, para Valdés y para Hurtado, resulte seriamente cuestionada, por no decir refutada. Se trata de una propuesta basada en una convicción previa y que está argumentada con elementos insuficientes y una articulación general endeble, que no resiste ante los procedimientos de verificación. El corolario de todo esto es obligado: la hipótesis que la crítica académica ha venido desechando, sin ni siquiera contemplarla, requiere una revisión por medio de métodos objetivos y aplicando procedimientos heurísticos y procedimientos de cotejo y comprobación que hasta ahora se han venido omitiendo. Considerar que el autor de la segunda parte es alguien que no ha comprendido que la primera parte del *Lazarillo* iba a ser, cincuenta años más tarde, un elemento clave para crear un nuevo género novelístico es una conjetura 'ad hoc' sin respaldo de ningún tipo. Supone, entre otras cosas, que el supuesto continuador ajeno a la obra original, habría llevado a cabo un minucioso análisis de todos los niveles estilísticos, léxicos y sintácticos del original. Si ambas partes han sido escritas por un mismo autor, en la segunda tenemos algunos elementos lingüísticos que permiten situar a este autor en un área geográfica muy diferente de Granada o de Cuenca, ciudades de nacimiento de Hurtado de Mendoza y de Alfonso de Valdés. El sustantivo 'gurrea' para referirse al 'verdugo' y la variante 'argullo' por 'orgullo' están localizados en la zona fronteriza entre Aragón (Calatayud, Tarazona) y Castilla (Gómara). Y 'gurrea' lo usa el burgalés Francisco de Enzinas.

Bibliografía

HURTADO DE MENDOZA, Diego (1970) *Guerra de Granada*, ed. de Bernardo Blanco González, Madrid, Castalia.

NAVARRO DURÁN, Rosa, ed. (2010) *Novela picaresca, V*, Madrid, Biblioteca Castro.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2573
Artifara, ISSN: 1594-378X

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2016) "Las dos partes del *Lazarillo de Tormes*, la Reforma Protestante y la atribución a Francisco de Enzinas", *Janus* 5, pp. 49-64.

—— (2018) " Índices excluyentes e índices inclusivos en la atribución del *Lazarillo*", *Lemir* 22, pp. 33-52.

VALDÉS, Alfonso de (2016) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades,* ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza editorial.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

"Su inteligencia y su corazón están con nosotros". Las celebraciones cervantinas del tercer centenario del *Quijote* y el socialismo español

JORGE TORRE SANTOS
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Resumen
El socialismo español aparece solo marginalmente en los estudios sobre las celebraciones cervantinas del tercer centenario. En realidad, el mundo socialista participa en las dos celebraciones con formas distintas, pero manteniendo el fondo de sus planteamientos. En 1905 Juan José Morato interviene en el Ateneo sin representar al PSOE, mientras que en 1916 el partido protagoniza las celebraciones. En ambas, los socialistas proponen la apropiación de la figura de Don Quijote, considerado como una especie de héroe protosocialista, y del propio Cervantes. Tales planteamientos llegan a su punto culminante en la celebración de los tipógrafos madrileños de 1916. Se trata de una muy intensa cuanto breve percepción de proximidad que va más allá de su evidente carácter anacrónico. A través de este tentativo de "asimilación", el socialismo español confirma su creciente capacidad de integrarse en el proceso de construcción de la nación en curso.

Riassunto
Il socialismo spagnolo si trova in una posizione d'importanza marginale nell'ambito degli studi sulle celebrazioni cervantine per il terzo centenario. In realtà, l'universo socialista partecipa a tutte e due, con forme diverse ma con una sostanziale continuità nel contenuto. Nel 1905 Juan José Morato non rappresenta il PSOE nell'Ateneo, mentre nel 1916 il partito è protagonista delle celebrazioni. Il filo conduttore di entrambe è costituito dall'appropriazione della figura di Don Chisciotte, considerato una sorta di eroe protosocialista, e dello stesso Cervantes. Il culmine di tale impostazione si raggiunge nella celebrazione dei tipografi madrileni del 1916. Si tratta di una percezione di prossimità tanto intensa quanto breve, che va oltre il suo evidente carattere anacronistico. Attraverso questo tentativo di "assimilazione", il socialismo spagnolo conferma la sua crescente capacità di integrarsi nel processo di costruzione della nazione in corso.

El tercer centenario de la edición de la primera parte del *Quijote* y de la muerte de su autor se produce en un contexto crucial de la España contemporánea. El país se encuentra sumido en una grave crisis tras su desastrosa derrota en la guerra hispano-estadounidense de 1898 y la consiguiente pérdida de todas sus posesiones en América y Asia, si bien las causas y las consecuencias de la crisis son más profundas y configuran una "crisis de fin de siglo" que se reproduce con diferentes modalidades en buena parte de los países occidentales. La cuestión de la identidad nacional era percibida en la época como un elemento fundamental de la crisis y de su solución, que en una asociación metafórica entre el término crisis y una enfermedad se planteaba como una regeneración. Relevantes estudios sobre las celebraciones cervantinas del

Jorge TORRE SANTOS, "«Su inteligencia y su corazón están con nosotros». Las celebraciones cervantinas del tercer centenario del *Quijote* y el socialismo español", *Artifara* 18 (2018) Contribuciones, pp. 153-168.
Recibido el 27/05/2018 · Aceptado el 24/06/2018

tercer centenario han puesto de relieve el papel del Quijote en la configuración del nacionalismo español y en el estímulo de la conciencia nacional (Storm, 2008; Storm, 2015), así como en la conformación de las identidades políticas y culturales del mundo hispánico (Crovetto, 2016), dadas las características de una obra que admitía todas las interpretaciones políticas (Álvarez Junco, 2001: 590). La variedad de análisis y perspectivas ha dejado, sin embargo, en un plano desdibujado el papel de una fuerza emergente destinada a constituir uno de los ejes de la política y la sociedad del siglo XX en España: el socialismo. El presente artículo se ocupa de la muy intensa cuanto breve percepción de proximidad, casi una fulguración, del universo socialista español hacia Don Quijote y Cervantes en ocasión de las celebraciones del tercer centenario.

1. JUAN JOSÉ MORATO, UN TIPÓGRAFO SOCIALISTA EN EL ATENEO DE MADRID

Entre las numerosas celebraciones del tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, de las que existe una crónica muy detallada (Sawa, Becerra, 1905), destaca la serie de conferencias del Ateneo de Madrid. Entre los oradores se encuentra un socialista, el tipógrafo Juan José Morato. Su participación se puede ciertamente encuadrar en el marco de las conferencias "de signo progresista" referidas por Storm (2008: 31) en su análisis sobre las celebraciones en el Ateneo sobre el tercer centenario, aunque no aparezca especificada entre las mismas. Morato era una de las más importantes figuras del socialismo español de la época, muy ligado a las organizaciones sindicales de los tipógrafos, que constituían la cuna del socialismo español, y al propio Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Sin embargo, en 1905 Morato no era militante del partido, ya que había sido expulsado de la Agrupación Socialista Madrileña en 1904 tras haber aceptado un cargo público retribuido en la Dirección General del Ministerio de Agricultura sin haber sido este propuesto por las organizaciones obreras (Fundación Pablo Iglesias, DBSE: Morato Caldeiro, Juan José). En el complejo universo del socialismo de la época, no solo español, esta circunstancia no quería decir que Morato hubiera abandonado el ámbito socialista, ya que mantenía su presencia en las organizaciones sindicales de los tipógrafos y con los años se convertiría en el más destacado historiador del socialismo español de sus primeros tiempos. Pero el hecho de no ser militante del partido en 1905 cambia significativamente las características de su presencia en las conferencias del Ateneo. Morato interviene como un destacado intelectual del área socialista pero no representa formalmente al partido, que de hecho no participa en las celebraciones cervantinas de 1905. Esta circunstancia explica la actitud hacia las celebraciones de *El Socialista*, órgano de prensa del PSOE. En sus páginas no hay ninguna referencia a la conferencia de Morato en el Ateneo, mientras que el comentario a las celebraciones cervantinas aparece muy significativamente en la sección "La semana burguesa", en cuya denominación el adjetivo *burguesa* subrayaba, desde la óptica marxista del socialismo español de la época, un contenido referido a elementos ajenos a la clase obrera. Se trataba de una sección dedicada a la crítica, a menudo sarcástica, de las acciones de los adversarios del partido, en una miscelánea en general protagonizada por los partidos dinásticos, pero también por el mundo republicano, con particular atención a sus órganos de prensa y a destacados personajes, como José Nakens, periodista y activista republicano y anticlerical. Tal indicio de negatividad hacia las celebraciones en el órgano de prensa socialista se confirma ampliamente en el tono y contenido del artículo. Señala *El Socialista*:

> Pues señor, ya hemos celebrado el tercer centenario de la publicación del *Quijote*. Si el libro inmortal perdurará á través de las generaciones venideras no les ocurrirá seguramente otro tanto á los escasos y ridículos cuanto impropios festejos organizados para solemnizar la aparición de la genial obra de Cervantes. La organización oficial á cuyo cargo ha corrido la organización del programa, no ha podido ofrecer

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

> muestra más desdichada de su mal gusto y su imprevisión. Más que homenaje á Cervantes, los pobres actos realizados no han tenido otro objeto que ponerle un afrentoso *inri*[1].

Las críticas del órgano socialista no implican a Cervantes o a su obra. En realidad, la crítica de fondo se refiere a una especie de ocultación hacia las clases populares de la que es considerada una "genial obra" y una "gloria literaria" del "inmortal manco":

> Por el modo con que las clases directoras han tenido de honrar la memoria de Cervantes, puede colegirse el aprecio en que la burguesía tiene las glorias literarias de su país. En cuanto al pueblo, á la masa innominada, ¡qué decir! Si ha ido en tropel á presenciar los pocos espectáculos que han estado á su alcance, lo ha hecho atraído por la curiosidad simplemente, no porque estuviera identificado con el motivo que las ocasionaba, pues la realidad es que el libro del inmortal manco no está difundido ni poco ni mucho entre la masa general del país, por culpa de las mismas clases directoras, que mantienen en el más completo estado de ignorancia á la inmensa mayoría de los españoles, no fundando escuelas necesarias ni proveyendo de maestros á los muchos centenares de ellas que no las tienen. Así, el nombre de Cervantes no dice nada desgraciadamente á los oídos de muchos millones de españoles, y las obras que aquél dejó son para ellos como si estuvieran escritas en chino[2].

La conferencia en el Ateneo de Morato, que Storm (1998: 16) define como un "político socialista" y un "destacado militante socialista" (2008: 32), no representa, por tanto, la posición del PSOE sobre el argumento. El propio Morato, por otra parte, se encarga en cierto sentido de señalarlo en el comienzo de su intervención, atribuyendo su presencia a su afición al *Quijote* y a "la no merecida opinión que de mí tiene el señor Navarro Ledesma" (Morato, 2008: 295). Parece evidente que la intención Francisco Navarro Ledesma, presidente de la Sección de Literatura del Ateneo y encargado de organizar el ciclo de conferencias, era la de incluir en el mismo a un exponente del ambiente intelectual socialista de la época, más allá de su adscripción al PSOE. La presencia de Morato (1864) entre los conferenciantes del Ateneo respetaba además el criterio de juventud propiciado por la Junta de su Sección de Literatura, ante la desafección de los intelectuales y políticos de mayor edad (Storm, 2008: 29-30). El contenido de la conferencia de Morato se encuadra en la impostación "panegírica" que parece prevalecer en el ciclo de conferencias del Ateneo (Succio, 2008: 77, 79). En sus referencias a la intervención de Morato, Storm considera al tipógrafo socialista como "uno de los oradores más curiosos", justificando su calificación en el inicio de la disertación del tipógrafo socialista, cuando refiere que esta solo puede dar "cardos y espinos" (2008: 32), y señalando que al final Morato "declaraba abiertamente que estaba contento de poder marcharse de ese bastión burgués" (Storm, 1998: 16). Es cierto que la intervención de Morato destaca de las restantes "por su rareza u originalidad" (cuarta acepción del DRAE de curioso), pero la evidente incomodidad de Morato en el Ateneo parece más motivada por la exhibida humildad del tipógrafo, más o menos verdadera, que por motivos estrictamente ideológicos. Tal situación se muestra en la referencia completa de las primeras palabras del conferenciante:

> Dos son las causas de verme yo en este sitio honroso y preminente: una, la no merecida opinión que de mí posee el señor Navarro Ledesma, moviéndole a sospechar talentos que, por desgracia mía y para enojo vuestro, no poseo; otra, mi afición al ingenioso hidalgo […]. Y como en la buena opinión de nuestro ilustre y

[1] "La Semana burguesa", *El Socialista*, 12 de mayo de 1905.
[2] "La Semana burguesa", *El Socialista*, 12 de mayo de 1905.

> laborioso amigo, antes fue parte el cariño que la justicia, y yo eché sobre mis flacos hombros peso mayor del que razonablemente pueden mover, en lo que dure la desmañada lectura de estos mal hilvanados conceptos, el homenaje que rendimos a un hombre, honra de la humanidad, será para vosotros cruel penitencia. ¡Sin duda era preciso que en esta religión hubiese ayunos, cilicios y azotainas, para hacer más gustosos los goces y las alegrías! Pero sírvaos de esperanza y de consuelo saber que acabará pronto esta oración agreste y humilde, como nacida de intelecto tan sin cultivo y tan árido, que no puede sino dar cardos y espinos. (Morato, 2008: 295)

El tono humilde de Morato se muestra aún más en sus palabras finales, en las que propone un alivio por terminar la conferencia de carácter bidireccional, sin que aparezca en el texto ningún elemento que permita atribuirlo a una presunta incomodidad ideológica, lo cual no quiere decir que no pueda existir en el fondo, sino que no se manifiesta como tal. Señala Morato: "Y con esto concluye vuestra penitencia, y yo me veo libre de este potro, al que me trajo mi mala ventura" (Morato, 2008: 300).

En su conferencia, Morato hace una lectura del *Quijote* a través de la óptica del socialismo español de la época, que muestra a partir de su título, "Don Quijote y los oprimidos", una voluntad de tomarse en serio al personaje que en este sentido puede considerarse alineada a la abjuración de toda interpretación cómica efectuada por el romanticismo y la Generación *neorromántica* del 98 (Crovetto, 2016: 29). A través de sus palabras, el ingenioso hidalgo se convierte en una especie de héroe protosocialista, un rebelde comparable, quizás de alguna manera próximo, al "mesías anacrónico de una religión laicista, desesperada y militante" de Rubén Darío en sus *Letanías de Nuestro señor Don Quijote* (Cipolloni, 2008: 85)[3]:

> Fue Don Quijote, ante todo y sobre todo, un rebelde, como podía serlo en aquellos días tan distintos y tan distantes de los nuestros […]. Fue Don Quijote un rebelde que, como todos los rebeldes reales y fingidos, puso la enjundia de su meollo y la fuerza de su brazo al servicio del débil contra el opresor, rompiendo con la ley y con la costumbre, sin pararse jamás a mirar si sus fuerzas guardaban consonancia con el empeño acometido. (Morato, 2008: 295)

Don Quijote se rebela contra la sociedad y la injusticia que la domina, y los libros de caballerías constituyen una especie de elemento catalizador para su rebelión en favor de los débiles:

[3] Más allá de la obvia posibilidad de lectura de las obras precedentes de Rubén Dario por parte de Juan José Morato, no faltaron circunstancias que podrían haber llevado a un contacto más estrecho. En octubre de 1892 Morato podría haber asistido a los actos protagonizados por Darío en el marco de la celebración del Centenario, si bien parece bastante improbable, teniendo en cuenta las críticas de los medios socialistas hacia las mismas ("La Semana burguesa", *El Socialista*, 21 de octubre de 1892). Por otra parte, ambos autores muy probablemente coincidieron como redactores del periódico *Las Noticias* de Barcelona. Las fuentes (http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0028542128&lang=fr), señalan a los dos en una lista que se refiere al periodo 1896-1925, aunque es probable que ambos lo hayan hecho con anterioridad a 1916, Rubén Darío durante sus estancias en Barcelona, mientras el que periodo de más intensa colaboración de Morato con la prensa fue el de la primera década del siglo XX. La última posibilidad se refiere al tercer centenario de la primera edición del *Quijote* en el Ateneo de Madrid. Las conferencias se celebraron entre el 29 de abril y el 7 de mayo de 1905 (Storm 2008: 16), mientras que la velada conclusiva del ciclo se celebró el 13 de mayo de 1905 en el Paraninfo de la Universidad. En esta última, el actor Ricardo Calvo leyó (por enfermedad de Rubén Darío) las *Letanías*, expresamente comisionadas para la ocasión y publicadas poco después en los *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. (Cuadra, Vega, Rovira, Barcia, 2016: 332-333). Morato, por tanto, pudo haber asistido a la lectura de las *Letanías* pero solo tras su conferencia. En todo caso, dado que el texto de esta última no fue publicado en los periódicos y la publicación de las Conferencias del Ateneo fue sucesiva a la de los *Cantos* (y obviamente a la lectura de las *Letanías*) no puede descartarse del todo alguna forma de influencia de estas últimas en el texto publicado de la conferencia de Morato.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Ve el hidalgo manchego que 'en este mal mundo que tenemos, apenas se halla cosa que esté sin maldad, embuste y bellaquería' (II,XI,776); ve la injusticia y la iniquidad dominando como señoras, y este espectáculo subleva su ánimo, arma su brazo y le lanza a la acción, siendo los libros de caballerías, no la causa y origen de su conducta, sino la norma y patrón de ella, la revelación acaso de los medios de que podía usar para establecer el imperio del bien sobre la tierra. Así, todas sus aventuras van en pro del débil, y hasta cuando pelea para hacer confesar a sus adversarios que su dama es la más bella y perfecta criatura nacida, hasta cuando mide sus fuerzas con las del león, lo hace con la mira de mostrar que su ideal es el más digno de ser servido y que este ideal da a quien le profesa alientos invencibles. (Morato, 2008: 295-296)

Como es natural, Morato es consciente del carácter anacrónico que encierra su visión del *Quijote*. A partir de su reconocimiento, sin embargo, el orador trata de acercar los planteamientos del ingenioso hidalgo a los valores del socialismo a través de la analogía, parafraseando en algunos casos el original y ubicando además el carácter rebelde de Don Quijote en el mismo plano de otros "grandes rebeldes" del pasado, pero también de su presente, es decir, del socialismo, a partir de la pureza de su carácter:

> No fue Don Quijote, no podía serlo, un reformador social; pero sí una conciencia recta, un espíritu candoroso, un hombre dotado de altísimo y noble concepto de la vida. Y su acción, individual siempre, fue lo que debía ser, la que él mismo va a declararnos: Los andantes caballeros -dice- tomaron sobre sus espaldas el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes (…). Hay algo más, que conviene poner en relieve porque nos demuestra que el hidalgo manchego era un rebelde de análoga contextura mental que todos los grandes rebeldes del pasado y aun presentes, y en este caso es su ingenuidad y candor, y sus alientos a prueba de desengaños, y su noble interés (…). (Morato, 2008: 296-297)

En apoyo de sus planteamientos, Morato subraya el carácter "no ya cortés, sino afectuoso y comedido con el débil" del ingenioso hidalgo, también en el marco de su relación con Sancho, al que trata "más que como a criado, como a par suyo". También señala el cariño con el que "departe con cabreros, con pastores y con viandantes, por mísera que sea su condición", glosando algunos pasajes del *Quijote*, como el de los molinos de viento, en el que, "pretende abatir la soberbia de los fuertes" y el de los galeotes, en el que "sin pararse a mirar su condición y circunstancias, los [*sic*] da la libertad". De esta forma, la conclusión de Morato sobre los objetivos de la vida de caballero andante del ingenioso hidalgo parece casi obvia: "el bien, la libertad y el consuelo de los oprimidos, y la ruina y la humillación de los soberbios, de los opresores" (Morato, 2008: 298). En realidad, estas palabras podrían ser suscritas por cualquier socialista de la época, pero Morato no se limita una lectura "socialista" de los ideales de Don Quijote, sino del propio Cervantes. En una especie de *crescendo* final, Morato lee el noto pasaje en el que, según sus palabras: "nuestro héroe ve en las palabras 'tuyo' y 'mío' la fuente y manantial de todas las miserias, desdichas, mentiras, vicios, iniquidades y crímenes" (Morato, 2008: 299). Se trata de una referencia del *Quijote* al mito clásico de la Edad de Oro, en la que se indica como alguno de sus motivos fundamentales la inexistencia de la propiedad privada y la comunidad de bienes (Traver Vera, 2001: 8). De esta forma, Morato coloca la obra de Cervantes en el ámbito de los planteamientos críticos hacia la propiedad, comparándola con otras utopías del pasado y de su presente, para preguntarse:

> ¿Habéis leído en la ciudad del Buen Acuerdo, de los ácratas, o en las tentadoras lucubraciones de Bebel y Morris, o en las fragmentarias previsiones de los socialistas científicos y de los anarquistas algo que desdiga de tan hermoso cuadro? ¿Acaso no es superior en belleza el discurso de Don Quijote a las complicadas concepciones ideales de Moro, de Campanella, de Saint-Simon, de Fourier, de toda la legión, en suma, de los socialistas utopistas? (Morato, 2008: 298-299)

Se trata en buena medida de un nuevo anacronismo, que el propio Morato reconoce y trata de alguna manera de relativizar en sus palabras finales, a través de una contextualización de Cervantes y del *Quijote*. Con ello, Morato deja las cosas en una especie de intencionalidad ideal, de alguna manera cercana o emparentada con el socialismo:

> Una diferencia fundamental, es cierto, hay entre Cervantes y los reformadores modernos, y es que el primero ve esa Arcadia tentadora en la infancia de la humanidad, y los segundos la atisban en las brumas de lo porvenir; pero notad que Don Quijote y los reformadores la señalan como la única era de felicidad colectiva. Lo que en uno es nostalgia, en otros es esperanza; mas lo mismo el que mira 'lo que fue' que los que miran 'lo que será', tiene idéntica visión de paz, de ventura, de abundancia. Y así, si Don Quijote no pudo ser un reformador –aun siendo tan grande su amor a los oprimidos y su odio a los soberbios– tuvo valor bastante para salir a su defensa, y en ocasiones demostró que sabía muy bien donde radicaba el origen de todo el mal social y, quizá, si los tiempos hubiesen sido otros, la acción del valeroso caballero no se hubiera encerrado en el estrecho marco del restablecimiento parcelario de la justicia. (Morato, 2008: 299)

Como se ha visto, la conferencia de Morato en el Ateneo constituye una excepción en el mundo socialista español, que en realidad no participó en las celebraciones del tercer centenario de la primera edición del *Quijote*. Por este motivo, tampoco hubo ningún comentario sobre su contenido en las páginas de *El Socialista*, que, como muchos periódicos de la época, dedicaba amplios espacios a resúmenes muy detallados de las actividades del partido y de sus personajes destacados, en Madrid y en las provincias (por lo que constituye, en este sentido, una óptima fuente sobre las mismas). La interpretación "socialista" de Morato sobre Don Quijote y la obra de Cervantes no parece tener, por tanto, ninguna influencia sobre el socialismo español en el momento en el que se realiza, si bien puede considerarse precursora de la visión de los socialistas españoles sobre el argumento, ya que diez años después plantearán una interpretación similar a la del tipógrafo socialista en el Ateneo, cargando aún más las tintas.

2. LAS CELEBRACIONES SOCIALISTAS DEL TERCER CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES

Las celebraciones cervantinas de 1916 muestran un cambio radical del planteamiento hacia las mismas por parte del PSOE. En esta ocasión, los precedentes silencios y las críticas hacia los festejos son sustituidos por la promoción directa de los mismos, en una especie de "fervor cervantino" que será tan intenso como breve, ya que se supeditará sustancialmente a la celebración en sí misma. Cabe pues preguntarse sobre las causas de esta nueva situación, causas que en buena medida se encuentran en los importantes cambios experimentados por el propio partido socialista en los diez años transcurridos entre la primera y la segunda celebración. El PSOE de 1905 era todavía un pequeño partido con un sindicato de 40.000 afiliados, fuerte en algunos oficios y sectores fundamentales del socialismo reformista europeo (tipógrafos, albañiles, obreros especializados del metal, panaderos, ferroviarios) y con un rígido control

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

ideológico y de la militancia a partir de un liderazgo carismático y muy mitificado de Pablo Iglesias, padre del socialismo español, que configuraba el llamado "pablismo" (Pérez Ledesma, 1987: 142). Sobre estos presupuestos, la expansión política del socialismo en España se había configurado como la de un movimiento externo al sistema político creado por la Restauración, que trataba de influir sobre el mismo a partir de planteamientos reformistas (en el sentido de la palabra de la época) pero con una limitada capacidad para hacerlo y para influir en la agenda política del país. Once años más tarde, el movimiento obrero español se encontraba en una fase de impetuoso crecimiento, ligada a la coyuntura económica muy expansiva determinada por la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial, que implicaba un desarrollo industrial concentrado en sectores con fuerte demanda externa (textil, metalúrgico, industrias extractivas) y gran presencia de trabajadores altamente politizados, que constituían una base natural de apoyo para la expansión de las organizaciones socialistas. Pero estas últimas no estaban solas en su expansión, ya que desde los primeros años de la década contaban con la muy aguerrida competencia del anarcosindicalismo de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), cuyo crecimiento en los años de la Primera Guerra Mundial era en realidad muy superior al de los socialistas desde el punto de vista numérico, si bien más débil desde el punto de vista organizativo. En el marco de la consolidación de su expansión, el socialismo español necesitaba ocupar espacios anteriormente considerados más secundarios, como era el de la cultura, dada también la circunstancia de que, a diferencia de otras organizaciones socialistas europeas, siendo básicamente organizaciones obreras, las españolas tenían en sus filas una escasa presencia de intelectuales, por lo que el acercamiento a un fundamental símbolo del orgullo nacional de un país en crisis (Crovetto, 2016: 22), constituía una relevante oportunidad para los socialistas españoles. En este sentido, las celebraciones de 1916 ofrecían al PSOE la posibilidad de recrear el halo regeneracionista que había envuelto las celebraciones de 1905 desde una posición de protagonismo político y social, impensable en las celebraciones precedentes, apropiándose en cierta medida de su contenido. Todos estos planteamientos se veían además amplificados por la coyuntura política, dado que el gobierno había decretado a finales de enero de 1916 la "suspensión indefinida" de todas las "fiestas y solemnidades" proyectadas para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Cervantes[4]. La suspensión de los actos oficiales era acogida negativamente por parte de los sectores políticos más externos al sistema, como eran los republicanos y los socialistas. Los primeros, a través del diario *El País*, consideraban la suspensión de las celebraciones una oportunidad perdida para el fortalecimiento y difusión de la "lengua hispana", y en particular para oponer "un dique á las intromisiones absorbentes de los norteamericanos en la lengua, en el comercio, en la producción y en el dominio, en fin, de toda la América y del archipiélago magallánico[5]. Tal perspectiva, nacionalista y vagamente imperialista, no era la de los socialistas españoles de la época, que preferían insistir en los puntos de proximidad de Cervantes y el *Quijote* a sus planteamientos, siguiendo, con ello, la línea trazada por Morato en las celebraciones de 1905. En este caso, sin embargo, se trataba de la posición oficial del partido, que a través de numerosos actos proponía una especie de desagravio a la figura de Cervantes por el silencio oficial, fortaleciendo a la vez la imagen del socialismo español como una estructura fuerte y organizada, y de oposición al sistema político vigente. Así, las páginas de *El Socialista* dedicaban el 23 de abril al tercer centenario de la muerte de Cervantes un editorial, en el que se volvía a proponer la comparación entre la época de Cervantes y la del tercer centenario, sobre la base de la persistencia de la situación de injusticia:

[4] "La Política", *El Socialista* 1 de febrero de 1916.
[5] "El aplazamiento del Centenario. Fatales consecuencias", *El País*, 4 de febrero de 1916

> ¿Y cómo, recordando a este último caballero andante, dejar fuera de nuestra memoria las injusticias que trastornan el mundo y tan necesitadas están de caballeros sin trampa ni cartón que las enmienden y corrijan? Las gentes que más de trescientos años hace cometían agravios e injusticias y merecían los adecuados, al par que duros apóstrofes del caballero del último libro de la caballería andante, siguen al cabo de los años trescientos cometiéndolos, y sin exagerar puede decirse que aumentados y corregidos[6].

Tal comparación conducía al anacronismo, como había sucedido con los planteamientos de Morato en 1905. Para reforzar sus afirmaciones se recurría a la prosopopeya, a partir de una serie de planteamientos hipotéticos sobre lo que haría un Cervantes contemporáneo. Así los socialistas españoles podían "asegurar" que el Cervantes de 1916 lucharía por la justicia y sería pobre:

> Si viviera quien abandonó este mundo hoy hace tres siglos y se llamó en vida Cervantes, y escribió, entre otras obras inmortales, la más inmortal de todas, *Don Quijote*, podemos asegurar que hubiera puesto su gran corazón y su poderosa inteligencia al servicio de la justicia. […] Y seguramente que hoy, como hace trescientos años, Miguel de Cervantes Saavedra hubiera muerto sin dejar bienes de fortuna, porque hoy como ayer están estos bienes al alcance de quienes, sin gran corazón y hasta sin gran inteligencia, cometen toda suerte de injusticias, que las gentes inteligentes y de corazón sano se encargan de señalar y corregir, a riesgo casi seguro de sufrir persecución de la mal llamada justicia de los hombres injustos y crueles[7].

Siguiendo tales razonamientos, se dejan atrás las precauciones de Morato en 1905 y se llega a la "seguridad" de los puntos en común. En un *crescendo* dialéctico, bastante acrobático desde el punto de vista argumental, los socialistas "tienen la seguridad" y "pueden afirmar" una identificación de Cervantes con el socialismo, de carácter "espiritual":

> Pertenecemos a una clase social que más padece las consecuencias, harto dolorosas, de las injusticias. Y somos también la parte de esa clase que lucha para evitarlas, transformando el régimen social que las produce. Tenemos la seguridad, deducida del alma de Cervantes, que quedó depositada en sus obras, que su espíritu y el nuestro son un mismo espíritu. Sabemos que Cervantes hoy estaría con nosotros. Aún más: leyendo lo que Cervantes dejó escrito podemos afirmar que su inteligencia y su corazón están con nosotros[8].

El homenaje de los socialistas españoles a Cervantes, constituye, por lo tanto, la exaltación de una figura a la que se consideran "tan compenetrada con nuestro espíritu", y la reparación de la que es considerada una injusticia, perpetuada por la suspensión oficial de los actos decretada por el Gobierno. La continuación de "la lucha diaria" para implantar lo que Cervantes "presentía", que los socialistas españoles proponen como el mejor homenaje a la memoria de Cervantes, supone un paso más en la identificación, ya que lo que de hecho plantea el órgano del PSOE como objetivo de la misma, es la analogía entre el mito de la Edad de Oro que aparece en el *Quijote* y el mito del radiante futuro socialista (que en Italia en buena medida se refleja en *il sole dell'avvenire* garibaldino). En el fondo, el carácter de "héroe protosocialista" de Don Quijote era la directa consecuencia de las aspiraciones de su autor:

[6] "1616-1916", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[7] "1616-1916", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[8] "1616-1916", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Con decir que la patria que hoy se siente grande porque tuvo un hijo que se llamó Cervantes y escribió, entre otras obras, el *Quijote*, y que la patria entonces no supo dar satisfacciones materiales ni morales a quien tanto la engrandeció, decimos bastante para señalar una enorme injusticia social de ayer, que hoy se está repitiendo con otros hombres… Hoy, nosotros, que luchamos para que estas y otras injusticias a ellas superiores desaparezcan, rendimos homenaje a la memoria de quien tan compenetrado estaba con nuestro espíritu. Y nada mejor, como recuerdo en este día, que ofrecer continuar nuestra lucha diaria, para conseguir unos medios de vida a nuestra clase trabajadora que la coloquen en situación de poder admirar y deleitarse con la lectura de las grandes obras de los grandes hombres. Grande la lucha y larga la jornada si nuestro espíritu y nuestra fuerza han de implantar lo que Cervantes presentía cuando hizo hablar a Don Quijote de la vida venturosa de aquella Edad de oro…[9].

Además del editorial sobre el tercer centenario de la muerte de Cervantes, las páginas del órgano socialista contienen un homenaje al *Quijote* a través de supuesta aventura del ingenioso hidalgo en Marruecos, adonde llega un Don Quijote resucitado por las artes de Cide Hamete Benengeli a poner "el arrojo de mi espíritu al servicio de mi patria"[10]. Se trata de un "Quijote modernizado" y anacrónico, que sigue en este sentido la estela de las iniciativas editoriales de las celebraciones de 1905 en América Latina (Cipolloni, 2008: 102) y algunas obras publicadas en España en ocasión de los centenarios de 1915 y 1916, si bien en este caso el contenido a menudo extravagante y/o centrado en temas amorosos de las mismas (Cipolloni, 2008: 109) es sustituido por la denuncia política. De hecho, esta comparación entre las declinaciones comprometidas y las sentimentales de la gran novela, conecta la lectura socialista de Cervantes y de su novela con las dimensiones románticas del solidarismo socialista y de un socialismo popular y sentimental (comparable, por ejemplo, al de De Amicis en Italia). La aventura marroquí de Don Quijote, que en el texto ocurre en un tiempo sin precisar, contiene una poco velada alegoría de la Guerra del Rif, en la que los "hombres de armas" y "hombres de tratos" (el estamento militar y el político-financiero) se lucran sobre las malas condiciones de los soldados:

> Pero, y bien lo viste, Sancho, las alas del corazón se me cayeron a los pies en cuanto llevar a término pretendí aquellos levantados propósitos. No quiero recordar, que llórame sangre el alma, los eximplos que he visto, por cuantos lugares a mis ojos apenados se ofrescieron, de ansias codiciosas, de ruindad en las acciones y de pecadores propósitos en los fines. ¡Aquellos hombres de armas que más han del pensamiento puesto en los empleos que pueden ganar que en los enemigos que han de vencer! ¡Aquellos hombres de tratos que hacían mercadería de los sufrimientos de los soldados, y en buenos dineros trocaban el hambre y las feridas de que éstos adolescían! Y ya que a los soldados nos referimos, ¡aquel correr y fatigarse hasta caer mortales, sin causa ni efeto, y aquellas privaciones que sufrían y exposición en que ponían sus vidas y ocasiones a que la ávida muerte se los tomara: que no solo por los golpes de los fieros enemigos se puede morir, sino también por las enfermedades y las fatigas que al cuerpo enflaquecen y agobian en los duros trances de la guerra![11].

Las críticas a la conducción de la guerra, que en cierto modo anticipan el demoledor contenido del Expediente Picasso sobre el llamado Desastre de Annual de 1921, son acompañadas por una durísima acusación hacia la propia aventura colonial, que confirma la línea

[9] "1616-1916", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[10] "Don Quijote en Marruecos", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[11] "Don Quijote en Marruecos", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

mantenida durante el conflicto cubano de finales del siglo XIX[12]. Las palabras de Don Quijote son de rebelión hacia el bando considerado equivocado:

> Y todas estas malandanzas, ¿a cuenta de qué? Si yo hubiera enristrado mi lanza y arremetido contra la morisma , ¿a cuenta de qué hubiéralo hecho? ¿Qué princesa habría de desencantar, qué entuerto que endereszar, qué agravio que satisfacer, qué justicia que conseguir, qué captivo que libertar, qué maldades que desfacer? En vez de esto, y así Dios me ayude si no hube de pensar que maldades, emprisionamientos, enjusticias, agravios y entuertos estaban del otro lado, y la buena acción habría sido cerrar contra los mercaderes y malos caballeros que mantenían una empresa en que su parte no tenían sino la sinrazón[13].

Los artículos publicados por *El Socialista* constituían el marco de la participación del partido socialista en las celebraciones, desde luego muy modestas en comparación con los fastos del centenario de 1905. El órgano del PSOE señala la existencia de actos en Madrid, Valladolid, Valencia, Burgos y Cádiz. Se trata a menudo de fiestas escolares aunque también se realizaba una conferencia en el Ateneo de Madrid, impartida por la escritora Blanca de los Ríos, sobre el tema "Sevilla cuna de Cervantes". En algunos casos, los actos eran específicamente socialistas. Así, en Valladolid la juventud socialista depositaba una corona de flores ante la estatua de Cervantes en la plaza de la Universidad y luego iba a la casa de Cervantes, mientras que en el centro obrero de la capital pucelana se celebraba por la mañana una fiesta conmemorativa y por la noche una velada teatral en la que se representan obras cervantinas[14]. El homenaje más importante de los socialistas se celebraba en la Casa del Pueblo de Madrid el 23 de abril de 1916, organizado por la Federación de Obreros de libro de la UGT. La detallada crónica de *El Socialista* señala que "pronunciaba un breve discurso" y presidía la velada "el compañero España"[15], refiriéndose muy probablemente a Tomás España de la Cruz, tipógrafo, que en 1916 era presidente de la Asociación General del Arte de Imprimir de la UGT, la cuna del socialismo español (Fundación Pablo Iglesias, DBSE: España de la Cruz, Tomás). También intervenía en el acto Juan José Morato, en este caso como miembro de la comisión organizadora del acto, con lo cual sus palabras se limitaban a expresar "el pensamiento de la Comisión" al organizarlo[16]. La presencia de Morato en la comisión organizadora del homenaje a Cervantes constituye una ulterior muestra de la asimilación oficial del PSOE de los planeamientos del tipógrafo socialista en la celebración del Ateneo de 1905.

El acto de la Federación de los Obreros del Libro, que incluía un acto musical con orquesta y la puesta en escena del entremés *Los dos Habladores*, contaba con la presencia de dos destacados intelectuales del partido, Jaime Vera y Andrés Ovejero. El primero era uno de los fundadores del PSOE, médico de gran prestigio (también médico personal del Pablo Iglesias), secretario de la sección de ciencias del Ateneo de Madrid, autor de fundamentales textos del socialismo marxista español y muy activo políticamente, a pesar de que desde 1912 se encontraba casi ciego (Fundación Pablo Iglesias, DBSE: Vera López, Jaime).

---

[12] El mundo socialista también se había mostrado contrario a la Guerra en Cuba y se había opuesto abiertamente a la guerra hispano-estadounidense de 1898. (Santacreu Soler, 1998: 196-197). Durante este último conflicto, Pablo Iglesias publicaba en el órgano de prensa de los socialistas italianos (abiertamente favorables a las posiciones estadounidenses) una serie de artículos en los que se mostraba a favor de la independencia de Cuba (Pablo Iglesias, "Il conflitto ispano-norteamericano e il partito socialista spagnolo", *Avanti!*, 19 de abril de 1898), si bien tras la derrota militar de España reconocía la ingenuidad de la posición de "algunos socialistas" respecto a las verdaderas intenciones de los estadounidenses (Pablo Iglesias, "Mentre si trata la pace", *Avanti!*, 20 de agosto de 1898).

[13] "Don Quijote en Marruecos", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

[14] "La fiesta escolar de esta mañana"; "En provincias", *El Socialista*, 23 y 24 de abril de 1916.

[15] "El homenaje de los tipógrafos", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

[16] "El homenaje de los tipógrafos", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

La intervención de Vera se publica integralmente en las páginas de *El Socialista*, rara circunstancia que señala su relieve en las filas del partido. En ella, Vera se presenta como "lector" de Cervantes y subraya la afinidad de la "modesta velada" de los socialistas con el espíritu cervantino, sobre la base de una analogía entre las características de la sociedad de la época de Cervantes y la del acto. Para el orador, el humilde final del autor del *Quijote* constituye la base para su plena afinidad con el mundo socialista, reafirmada con solidez retórica en forma de prosopopeya (haciendo hablar al Cervantes muerto) y series anafóricas (aquí, aquella/aquellos/ os conozco):

> Aquí no hay brillantes uniformes, bandas y condecoraciones, dorados y tapices, ni tribunas – escaparates para la belleza, el lujo y la vanidad de muchas damas, más ignaras todavía que elegantes -. Falta aquí lo resplandeciente y teatral de las grandes ceremonias oficiales o de gentes con fausto y riquezas que producen otros. Pero bien puede asegurarse que si Cervantes, desde la inmortalidad donde mora, pudiese elegir entre esta velada modesta o cualquiera de las pomposidades de vanidad y regalo, a pretexto de glorificarle, celebradas en las más altas esferas de la vida intelectual o universitaria o académica, no lo dudéis, se quedaría con la vuestra. Señalaría con el dedo hacia cualquiera de las otras y diría: 'sí, sí, os conozco; sois aquellos próceres, aquellos grandes, aquellos ilustres literatos, sabios y maestros; aquella misma sociedad, brillante por fuera y corrompida por dentro, que maltrató toda mi vida y me dejó morir en la oscuridad y en el hambre. Os conozco. Seríais capaces de arrinconar a cien Cervantes que produjese el mundo si repugnasen vestirse la librea material y moral exigida en vuestras farsas miserables'[17].

La analogía sirve para una crítica de extrema dureza hacia la clase dirigente de la Restauración, a través de interrogaciones retóricas y metáforas. Así, los políticos se representan como enanos de la corte, puercos (singularmente y como manada), o personajes más pícaros que Ginés de Pasamonte y más indignos que los compañeros de condena a galeras de este último, liberados por Don Quijote. En este cuadro, las élites intelectuales del país (de las que, en realidad, Vera, también formaba parte) aparecen como servidoras del poder, justificando la negación al pueblo de los beneficios de los derechos y progresos alcanzados por la civilización, a la manera del doctor Tirteafuera con Sancho en la ínsula Barataria, cuyo episodio Vera interpreta dejando completamente al margen su vis cómica:

> Acaso los Poderes públicos, aplazando las fiestas cervantinas para otro centenario o para si Cervantes muere otra vez en fecha más oportuna, han tenido el acierto de evitar el ridículo. […] Mejor que oficiando de pontifical en una glorificación de Cervantes, ¿no nos representamos a tal o cual político haciendo de enano en las alturas almenadas de un castillo y tocando el cuerno en anuncio de la llegada del huésped caballeresco? Tal cual político, al frente de su piara, ¿no se nos representa como el porquero tañendo también el cuerno al paso de su compañía porqueril? ¿cuántos políticos con su tabladillo no dejan pequeño a Ginés de Pasamonte? Y con muchos más, ¿no podrían hacerse cuerdas de galeotes menos dignos de la suelta que los puestos en libertad por Don Quijote? Y pasando a otras eminencias, académicos, catedráticos, rectores de la idealidad nacional, ¿no nos traen el recuerdo de aquel doctor D. Pedro Recio de Tirteafuera, mostrando los derechos conquistados y los sabrosos manjares de la civilización, pero alargando la varita sobre los unos y los otros, modo de decir al pueblo: 'Lo verás y no lo catarás?'[18].

[17] "El tercer centenario de la muerte de Cervantes. El homenaje de Jaime Vera", *El Socialista*, 24 de abril de 1916.
[18] "El tercer centenario de la muerte de Cervantes. El homenaje de Jaime Vera", *El Socialista*, 24 de abril de 1916.

Con todo ello, Vera reafirmaba la condición del socialismo español de la época como fuerza radicalmente externa al sistema político de la Restauración. Siguiendo esta línea argumental, es evidente que para Jaime Vera no solo Cervantes se identifica con el pueblo sino el proprio Don Quijote, constituyendo "el pueblo" su público objetivo, que no lo lee por su carácter cómico, sino por su carácter crítico. De esta forma, en las palabras de Jaime Vera el *Quijote* se convierte fundamentalmente en un "libro de protesta" y como tal debe ser sustancialmente interpretado por los militantes socialistas, incluso cuando estos no comprenden del todo los objetivos de la misma, que en una hermosa metáfora aparecen "como flechas cruzando la obra":

> ¡Ah! ¡Nada propicio descendió a Cervantes desde las alturas! ¡Y con cuánto regocijo sabría que no leen su libro solamente los grandes, los estudiantes y los pajes, para solaz y burlas! Que un lector, el más grande, empieza a comprenderle: ¡el pueblo! No el abatido que él conoció, muriendo con gloria en mares y tierras y con el hambre en la suya, sino un pueblo que ha levantado la cabeza, protesta hoy y triunfará mañana. […] El *Quijote* es libro del pueblo, porque es libro de protesta, que alza en el alma la protesta. La de Cervantes es risueña o amarga; parece ocultarse resignada; pero se sienten las flechas cruzando la obra, aunque no siempre se descubra el blanco contra que se dispara[19].

De ahí, en tono didáctico, la conclusión de Vera sobre la importancia de los tipógrafos en el mundo socialista, considerados el cuerpo militar fundamental de la guerra de la época: la artillería, sobre la base de una serie de metáforas bélicas ligadas al contexto del momento:

> ¿Y seremos nosotros bobos, mentecatos, y tontos, los andantes caballeros de la emancipación humana? No. Hoy se puede combatir al eclesiástico, a los Duques y al mismísimo César Carlos V, cuya gloria mengua tanto como la de Cervantes crece. En la lucha entablada contra los poderes históricos, la artillería del pensamiento es el Libro. Vosotros, los artífices del Libro, los artilleros. Y así como la memoria de Cervantes borra la del primer Austria, así la artillería del pensamiento convertirá en juguetes a los morteros del 42[20].

Tras las reflexiones de Vera, la conclusión del acto le correspondía a Andrés Ovejero, por aquel entonces catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid (Fundación Pablo Iglesias, DBSE: Ovejero Bustamante, Andrés). A diferencia del texto integral de Vera, la intervención de Ovejero publicada en el órgano del PSOE es una transcripción parcial comentada por el periodista, que en ocasiones se refiere a los temas tratados sin entrar en los razonamientos del orador, señalando simplemente la existencia de párrafos de "gran elocuencia" y los "sustanciosos comentarios" de Ovejero). En realidad, no era la primera vez que Ovejero intervenía en las celebraciones cervantinas, ya que había figurado como orador en las conferencias del Ateneo de Madrid de 1905. Por aquel entonces, sin embargo, no era socialista, ya que su entrada en la agrupación socialista de Madrid no se habría producido hasta 1914, procedente del Partido Radical, donde había iniciado su militancia. Por ello, la conferencia de 1905, basada en el análisis de la muerte de Don Quijote –y del propio Cervantes– desde un punto de vista fundamentalmente literario (Ovejero, 2008: 191-206), no presenta rastros particularmente conducibles al mundo socialista, o por lo menos que puedan distinguirse del mundo radical del que provenía.

[19] "El tercer centenario de la muerte de Cervantes. El homenaje de Jaime Vera", *El Socialista*, 24 de abril de 1916.
[20] "El tercer centenario de la muerte de Cervantes. El homenaje de Jaime Vera", *El Socialista*, 24 de abril de 1916.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

Los fragmentos del discurso de Ovejero de 1916 transcritos "literalmente" en *El Socialista*, muestran un orador eficaz, que en un contexto ciertamente poco académico justifica con habilidad ante los presentes la glosa de un catedrático sobre su materia de referencia (el capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote*: la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías), con un tono tranquilizadoramente antiacadémico (y con la confusión, quizás solo tipográfica, entre la palabra esotérica y su antónimo exotérica): "Este capítulo no necesita los comentarios de los roedores de la erudición, apostillas impertinentes que empiezan siendo gramaticales y acaban siendo exotéricas"[21].

El comentario del episodio de la cabeza encantada, que engañó a Don Quijote "porque todos los grandes hombres son crédulos", permite a Ovejero una analogía con el presente de fuerte contenido anticlerical a través de series anafóricas (cabezas):

> Las cabezas encantadas son las imágenes. Cabezas encantadas que están en las iglesias, a las que mujeres enlutadas piden la continuación de las tristezas de hoy; cabezas encantadas debajo de las cuales hay un canuto hueco, desde donde hablan todas las tristezas y todas las mentiras tradicionales[22].

El segundo episodio del capítulo comentado por Ovejero es el de la visita de Don Quijote a la imprenta. Su elección es consecuente con el marco en el que se celebra el homenaje y del propio mundo socialista, dada la importancia de los tipógrafos en el mismo. El orador celebra el respeto del *Quijote* y de Don Quijote hacia "el templo del trabajo" derivado de los libros leídos para cuya compra ha debido hacer un importante sacrificio (la venta de una importante superficie agraria, medida en fanegas). Se trata de un sacrificio inútil, dada la propia inutilidad de los libros de caballerías, que se convierten en una metáfora de los sueños de grandeza de la España del pasado y del presente, a través de una serie de preguntas retóricas:

> La visita de Don Quijote es una visita respetuosa. No entra en la imprenta adarga al brazo y lanza en ristre. Desvestido de sus armas, a pie, no como luchador, entró en la imprenta. Así, descubierto, sin armas, es como se entra en los templos del trabajo, mejor que en los templos de las creencias. […] Don Quijote no conocía una imprenta, pero conocía los libros; había vendido muchas fanegas de tierra para comprar libros de caballería. ¿Qué otra cosa ha hecho España que vender tierras para comprar esos libros? ¿Qué otra cosa significa el descuidar la agricultura para conquistar tierras, aumentar los presupuestos de Guerra, y esto con fines menos dignos de ser narrados por la pluma de Cervantes?[23].

En su análisis, Ovejero subraya con eficacia la diferencia de trato hacia Don Quijote por parte de los obreros y las clases altas. Con ello, acerca al ingenioso hidalgo al mundo de los trabajadores del pasado y su presente, justificando además la interpretación "seria" de la obra hecha por el mundo socialista de la época: "Los obreros fueron los únicos que no se burlaron de Don Quijote. Todas las clases altas habían hecho mofa de él. Los obreros le dan cuenta de lo que hacen, lisa y llanamente"[24].

Las referencias metalingüísticas a la impresión, la imprenta y el libro han sido consideradas como uno de los síntomas más innegables de la modernidad del *Quijote* (Paz Gago, 1995: 44). En este ámbito, el comentario del catedrático de Teoría Literaria Andrés Ovejero sobre el episodio de la imprenta contiene algunos elementos metatextuales, cuya

[21] "El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[22] "El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[23] "El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[24] "El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

conclusión por parte del orador, es un anacronismo (la "consagración" de la libertad de imprenta en el siglo XVII) que aproxima de nuevo a Cervantes y su obra al mundo socialista y particularmente a la sensibilidad de los tipógrafos: "En la salida de Don Quijote de la imprenta, despechado por haber visto imprimir el falso *Quijote* pero dejándole allí en las manos de los tipógrafos, está la consagración de la libertad de imprenta"[25].

Como consecuencia de estos planteamientos, la progresiva aproximación se convierte en plena identificación en las palabras de Ovejero: "este es un libro nuestro y nuestro es cuanto con él se relaciona" ("El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916). El proceso de identificación llega a su punto culminante en la conclusión del discurso, cuando el orador aúna con habilidad el referido contenido "socialista" del libro y las características físicas de la edición que tiene en sus manos (edición popular, cubierta roja) configurando visualmente la metáfora del propio socialismo. El resultado es un verdadero golpe de efecto, acogido con gran entusiasmo por el público. Señala la crónica de *El Socialista*:

> Terminó Ovejero su conferencia con un párrafo brillantísimo. Este libro de Cervantes –dijo– de una edición popular, de cubierta roja, es nuestro libro, y al alzarlo sobre mi cabeza, agito ante vosotros la bandera de la Internacional. Estalló una larguísima ovación premiando el soberbio discurso de Ovejero, que fue interrumpido muchas veces por los aplausos. En la salida de Don Quijote de la imprenta, despechado por haber visto imprimir el falso *Quijote* pero dejándole allí en las manos de los tipógrafos, está la consagración de la libertad de imprenta[26].

Más allá del contenido teatral del gesto de Ovejero, cuya eficacia ante el público presente es indiscutible, la potencia de la metáfora constituye una especie de punto de llegada de un proceso de identificación del universo socialista español de la época con Cervantes y el *Quijote*, que en pos de la misma prescinde de su evidente carácter anacrónico. Se trata del punto culminante del "fogonazo" producido durante las dos celebraciones cervantinas del tercer centenario que parece extinguirse con las mismas, como si de alguna manera los socialistas se dieran cuenta de la potencialidad de la identificación, dejándola después para la siguiente ocasión. Junto al interés de la asociación entre dos mundos aparentemente lejanos y el posible uso de una nueva clave de análisis sobre el *Quijote*, el tentativo de "asimilación" de la obra y de su autor por parte del socialismo español de inicios del siglo XX, confirma su creciente capacidad de integrarse en el proceso de construcción de la nación en curso, sobre la cual el socialismo español edificará buena parte de su fortuna en las décadas sucesivas.

Bibliografía

ÁLVAREZ JUNCO, José (2001) *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

CIPOLLONI, Marco (2016) "'Doctor quix, I suposse…'. El tercer centenario del Quijote al otro lado del charco (entre guerras, efemérides y exposiciones)", en Pier Luigi Crovetto, a cura di, *Espejos rotos. Cervantes, Don Quijote y las identidades políticas y culturales del mundo hispánico*, Novara, Arcipelago.

[25] "El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.
[26] "El homenaje de los tipógrafos. Andrés Ovejero", *El Socialista*, 23 de abril de 1916.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

CROVETTO, Pier Luigi (2016) "Introduzione", en Pier Luigi Crovetto, a cura di, *Espejos rotos. Cervantes, Don Quijote y las identidades políticas y culturales del mundo hispánico*, Novara, Arcipelago.

CUADRA, Pablo Antonio, José Luis VEGA José Carlos ROVIRA, Pedro Luis BARCIA (2016) "Reflexiones sobre el laberinto rubeniano", en RAE y ASALE, edición conmemorativa, *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad, Obra selecta*, Madrid, Alfaguara.

FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS, "Morato Caldeiro, Juan José", en *Diccionario Biográfico del Socialismo Español*, http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/13279_morato-caldeiro-juan-jose (21 de febrero de 2018).

—— "España de la Cruz, Tomás", en *Diccionario Biográfico del Socialismo Español*, http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/5210_espana-cruz-tomas (7 de abril de 2018).

—— "Vera López, Jaime", en *Diccionario Biográfico del Socialismo Español*, http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/2533_vera-lopez-jaime (8 de abril de 2018).

——, "Ovejero Bustamante, Andrés", en *Diccionario Biográfico del Socialismo Español*, http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/11361_ovejero-bustamante-andres (22 de abril de 2018)

MORATO, Juan José (2008) "Don Quijote y los oprimidos", en Nuria Martínez de Castilla Muñoz, ed., *Don Quijote en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones.

OVEJERO, Andrés (2008) "De la muerte de Don Quijote", en Nuria Martínez de Castilla Muñoz, ed., *Don Quijote en Ateneo de Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones.

PAZ GAGO, José María (1995) *Semiótica del "Quijote". Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/semitica-del-quijote--teora-y-prctica-de-la-ficcin-narrativa-0/ (18 de abril de 2018)

PÉREZ LEDESMA, Manuel (1987) *El obrero consciente. Dirigentes, partidos y sindicatos en la II Internacional*, Madrid, Alianza Editorial.

SANTACREU SOLER, José Miguel (1998) Los españoles que discrepaban sobre la guerra: la otra cara de 1898, en Anales de Historia Contemporánea, 14, pp. 195-204), disponible en https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/7169/1/Los%20espanoles%20que%20discrepaban%20sobre%20la%20guerra.pdf. (26 de mayo de 2018).

SAWA, Miguel, Pablo BECERRA (1905) *Crónica del Centenario del Don Quijote*, Madrid, Antonio Caño, http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=463835 (20 de mayo de 2018)

STORM, Eric (1998) "El Tercer centenario del Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español", *Hispania. Revista Española de Historia*, 1998 (2), n. 58, pp. 625-654. Un pre-print del artículo se encuentra en https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/15828/CENTENAR-DON.pdf?sequence=2, pp.1-28 (25 de febrero de 2018).

—— (2008) "El Ateneo de Madrid y el tercer centenario del Quijote de 1905" en Nuria Martínez de Castilla Muñoz, ed., *Don Quijote en Ateneo de Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones.

SUCCIO, Marco (2016) "El Quijote en la formación de la identidad española tras el desasatre de 1898. El Ateneo de Madrid y las celebraciones del tercer centenario", en Pier Luigi Crovetto, a cura di, *Espejos rotos. Cervantes, Don Quijote y las identidades políticas y culturales del mundo hispánico*, Novara, Arcipelago.

TRAVER VERA, Ángel J. (2001) "Las fuentes clásicas en el 'Discurso de la Edad de Oro' del Quijote", en Actas de las Segundas Jornadas de Humanidades Clásicas, coord. Carlos M. Cabanillas Núñez, Almendralejo, 2001, pp. 82-95, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2676794.pdf (21 de mayo de 2018)

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2763
Artifara, ISSN: 1594-378X

Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Costa Rica

Resumen
La ecocrítica es aún una escuela de crítica reciente y poco extendida entre los estudios literarios de América Latina y España. Dentro de su alcance, las investigaciones sobre la ecopoesía hispánica contemporánea apenas suman 55 fuentes hasta mayo de 2017. El 88,55% de estas ha tomado como objeto de estudio producciones de poetas latinoamericanos. Aun así el desarrollo de tales investigaciones es asimétrico, pues se ha concentrado en prácticas ecopoéticas procedentes de Chile (32,82%) y Perú (18,32%). Asimismo, se observa una tendencia a la redundancia, ya que autores como Steven White, Roberto Forns-Broggi y Niall Binns, y sus estudios, se han convertido en referencias capitales e indispensables, lo cual lleva a que otros ecocríticos (re)visiten producciones en específico y repitan algunos presupuestos, observaciones y apreciaciones. De ahí que sobresalgan los análisis sobre las producciones de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Gioconda Belli, Homero Aridjis y Pablo Antonio Cuadra. No todas las prácticas de los poetas mencionados por los investigadores han sido abordadas con la misma profundidad y detenimiento metodológico: algunas se quedan en el nivel de la cita o referencia del poeta, un poema o un poemario, o bien del comentario general. Como temáticas analizadas predominan las relativas a los dones de la hospitalidad (16,50%), la celebración (14,56%) y el reparo (12,14%), así como a la devastación ecológica (12,14%). A modo de recomendaciones, se precisan seis opciones metodológicas que pueden llevar a los investigadores a efectuar un análisis poético desde la ecocrítica.
Palabras clave: Literatura hispánica, ecopoesía contemporánea, ecocrítica, historiografía literaria, recomendaciones metodológicas

Abstract
The ecocriticism is a recent and not yet widespread critic school in literary studies in Latin America and Spain. Within their scopes, the research on Contemporary Hispanic poetry barely adds 55 sources until May 2017. 88,55% of these has productions of Latin American poets as subject of study. The development of such research is asymmetrical. It has concentrated on ecopoetic practices coming from Chile (32,82%) and Peru (18,32%). Also, a trend towards redundancy is observed, because authors like Steven White, Roberto Forns-Broggi and Niall Binns, and their studies, have become cardinal and essential references. This lead to other ecocritics (re)visit specific productions and repeat some assumptions, observations, and appreciations. Thus, analysis of the productions of Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Gioconda Belli, Homero Aridjis and Pablo Antonio Cuadra overload within geo-poetic map irregularity. Not all the practices of poets mentioned by researchers have been analyzed in the same detail or methodological deliberation: a plenty of them remains at level of a quote or reference of the poet, a poem or a poetry-book, either a general comment. The prevailing analyzed topics are those relating to the gifts of hospitality (16,50%), celebration (14,56%) and repair (12,14%), as well as the ecological devastation (12,14%). In the form of recommendations, six methodological options, which may lead to conduct researchers to a poetic analysis from the ecocriticism, are specified.
Keywords: Hispanic literature, Contemporary ecopoetry, ecocriticism, literary historiography, methodological recommendation

Ronald CAMPOS LÓPEZ, "Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión", *Artifara* 18 (2018) Contribuciones, pp. 169-204.
Recibido el 11/12/2017 · Aceptado el 06/07/2018

1. LA SITUACIÓN DE LA ECOCRÍTICA EN EL ÁMBITO ACADÉMICO HISPÁNICO

Según Glotfelty y Fromm (1996), la ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente. Aunque los movimientos ecologistas surgieron en la década de los 60 (Binns, 2004), la ecocrítica apareció como escuela de crítica literaria (Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella Vigal, 2010) o género de estudios literarios (Forns-Broggi, 2012) durante los 90 en Estados Unidos e Inglaterra. Ha evolucionado, no obstante, a través de tres oleadas. La primera se dio durante los años 80 y se centró en la escritura de la naturaleza, la tierra salvaje y la afinidad de las mujeres con la naturaleza (Slovic, 2010); se caracterizó por la obsesión representacional del ambiente y la búsqueda de una arcadia pura sin la presencia de lo social y transnacional (Forns-Broggi, 2012). La segunda oleada comenzó a mediados de los 90 y atendió otros géneros literarios y los medios de comunicación, la justicia medioambiental y la ecología urbana (Slovic, 2010); en este sentido, se manifestó un enfoque revisionista (Forns-Broggi, 2012). La tercera oleada viene desarrollando desde 2000 un enfoque transcultural, transnacional y multidireccional (Slovic, 2010; Oppermann, 2010). Gracias a él se trascienden barreras nacionales y étnicas, y se compara la experiencia humana de diferentes culturas. Los críticos exploran las tensiones entre lo global y lo local, las nuevas variedades del ecofeminismo, las nociones de animalidad y las formas de integrar la literatura en el activismo medioambiental. Así, la ecocrítica se ha expandido en su posición epistemológica y métodos interpretativos, dando lugar a diferentes ecocríticas que no comparten ni objeto ni lenguaje teórico común, pero que se vinculan al postestructuralismo, estudios culturales, poscoloniales y justicia ambiental, entre otros.

En tanto escuela de estudios literarios, la ecocrítica constituye un campo interdisciplinar, partiendo de la premisa ecológica de que todo está interconectado. Por eso, insiste en establecer conexiones y relaciones entre seres, especies, disciplinas, textos y lecturas; al tiempo que busca un compromiso ideológico, combinando teoría y crítica con la actividad creadora, docente y activista en torno a la educación ambiental. De esta manera, busca articular un pensamiento ecológico constructivo. De ahí que, más que una ecocrítica, existan ecocríticas: diferentes aproximaciones estéticas, científicas, históricas, filosóficas, sociales, económicas, políticas, territoriales e ideológicas que (re)piensan las interacciones entre naturaleza y cultura en los textos literarios, de modo contingente, singular y transnacional (Buell, 1999; Flys Junquera, Marrero Henríquez y Barella Vigal, 2010; Forns-Broggi, 2012; Barbas-Rhoden, 2014; Donoso, 2015).

Heise (2006) y Forns-Broggi (2012) piensan que la ecocrítica es una de las ramas de los estudios literarios y culturales de la actualidad, más urgente desde el punto de vista político, pues los asuntos ecológicos se sitúan en una compleja intersección entre política, economía, tecnología y cultura, y dejan ver sus implicaciones globales tanto negativas como positivas en medio del compromiso con las teorías de la globalización.

Aunque desde los 90 el análisis ecocrítico ha venido contribuyendo con la reflexión transdisciplinar al promover dicho diálogo entre estudios literarios, ciencias, humanidades, ética y pensamiento ecológico, en un contexto de crisis medioambiental provocada por la acción del ser humano en los ecosistemas mundiales (Donoso, 2015), no es sino hasta después de 2010 cuando ecocrítica se ha convertido en una de las más visibles y productivas nuevas direcciones de los estudios literarios y culturales (Zapf, 2010). Mientras que desde aquella década la ecocrítica forma parte de los programas de estudio, departamentos de literatura y centros de investigación universitarios en las academias norteamericanas, en el mundo hispánico los estudios y bibliografía escasean (Barella Vigal, 2010). Entre 1998 y 2004, los estudios

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

ecocríticos hispánicos comenzaron a dar sus primeros pasos titubeantes[1] y se tendieron a enfocar principalmente en la literatura hispanoamericana (Binns, 2004; Marrero Henríquez, 2010). Paredes y McLean (2000) apuntan que tal enfoque puesto sobre las producciones latinoamericanas obedece al vínculo de esta literatura con las culturas indígenas. Este rumbo, pues, que tomaron los estudios condujo a pensar en la escasa aplicabilidad de la ecocrítica en literatura española. De ahí que Paredes y McLean (2000) subrayaran que existen textos de inspiración judeo-cristiana y científica dentro de la literatura española que pueden ser analizados desde la ecocrítica.

Diez años después de este aserto, Binns (2010) se pregunta sobre el destino de la ecocrítica en lengua española. Advierte que, como venía siendo, el desarrollo de esta reciente perspectiva crítica es disímil en España y América Latina. En el primer caso, dice responder, por un lado, a la limitación para recibir y aplicar la ecocrítica, debido a la querencia *antiteórica* presente en las facultades de letras; por otra parte, a la insensibilidad por el ambiente. En el segundo caso, por el contrario, existe mayor disposición por ensayar y experimentar la ecocrítica, debido a las tradiciones literarias hispanoamericanas, en las cuales el entorno natural pesa.

Aparte de estos argumentos, Pedrosa (2010) afirma que el desarrollo desigual de los estudios ecocríticos hispánicos se debe a la falta de interdisciplinariedad en los métodos y estudios filológicos. Señala que la vocación interdisciplinar dentro de las ciencias humanas y ciencias naturales va surgiendo a pasos cortos y tímidos en las facultades españolas de filología.

Yendo un poco más allá del contexto, Hofer (2010) expone que la ecocrítica todavía no tiene reconocimiento en los departamentos de literatura germánica porque: 1) las preguntas fundamentales sobre la literatura como forma de comunicación ecológica y su función en la sociedad aún no han obtenido una respuesta satisfactoria; 2) el desarrollo de las teorías ecocríticas se basa en conceptos simplificados de *ecología* y *armonía de los ecosistemas*. Surge preguntarse si serán aplicables quizá estas dos razones para el caso hispánico en general, o acaso en España. Resolver estas inquietudes escapa de los objetivos que se propondrán a continuación; pero, sin duda, tratar de analizar la función que esta literatura ecologista está teniendo en las sociedades hispánicas y la conceptualización de ecología y armonía de los ecosistemas de que parten aportaría otros indicadores para evaluar el desarrollo y alcance de la ecocrítica hispánica.

Volviendo, Barella Vigal (2010), por su parte, sostiene que la preocupación por el medio ambiente y su reflejo en la literatura española va en aumento, según lo demuestran algunas antologías o bien monográficos en revistas. La autora defiende que textos en la literatura española hay; solo falta que los investigadores avancen hacia este nuevo enfoque ecocrítico y enriquezcan las formas de lectura. De ahí que, a modo de invitación, indique que en España la ecocrítica sigue siendo una ciencia joven, con un campo de investigación y bibliografía por escribir.

Desde 2010 hasta 2015, los estudios ecocríticos continúan su curso ascendente en América Latina. Así lo demuestran libros, artículos y tesis, dentro de los cuales se pueden citar los estudios de White (2010, 2011, 2014), Jerez Garcés (2010), Garrigós (2010), Yepes (2012), Forns-Broggi (2012, 2016), Pérez-Cano (2013), Heffes (2014), Ariz (2015a, 2015b), Aventín (2015), Chen (2014, 2015), Donoso (2015), Donoso y Espinaza (2015), Rodríguez (2015) y Vallejos (2015). Marrero Henríquez (Skowronski, 2015) señala, dentro de este mismo período, que el estado de la ecocrítica en España presenta un movimiento creciente, aunque aún restringido. Como razones de esta presencia limitada en los departamentos de literatura española en

[1] En este artículo el adjetivo "hispánico" no se refiere estrictamente a lo español, sino que engloba la producción poética escrita en lengua castellana en América Latina, España u otros rincones.

España señala 1) la derivación del término "ecocrítica" o "ecocriticismo" de los estudios literarios angloamericanos[2]; 2) la inexistencia de un área de estudio en España comparable con lo que se conoce como "escritura natural" en inglés; 3) la resistencia a compartir la idea de los ecocríticos latinoamericanos de que la consciencia ecológica en la literatura proviene de las cosmologías indoamericanas y no de la tradición cristina, la cual supone que el mundo se encuentra al servicio del ser humano, ni de la idea del progreso capitalista occidental, la cual concibe la naturaleza como fuente de materias primas.

Por último, y ya en un tiempo más actual, Prádanos y Anderson (2017) advierten que existe un número sustancioso de activistas, artistas y académicos de la península Ibérica y América Latina involucrados en colaborar internacionalmente con los asuntos relacionados con la ecocrítica; sin embargo, sigue siendo poca la atención demandada.

Este breve recorrido introductorio evidencia que la ecocrítica hispánica todavía tiene un amplio terreno por explorar: nuevas afirmaciones que cuestionen, borren y trasciendan los dualismos modernos de lecturas canónicas y aborden las relaciones entre la literatura y el medio ambiente dentro de un paradigma de mayor exactitud teórica (Marrero Henríquez, 2014). De ahí que la ecocrítica, pese a sus diferencias entre América Latina y España, siga creciendo, debido a que: 1) su campo de aplicación va desde los textos mitológicos hasta los actuales; 2) el medio ambiente del planeta se presenta como uno de los problemas más acuciantes del siglo XXI, por causa del deterioro de su sostenibilidad; 3) surge la necesidad de resistir los códigos hegemónicos que visualizan a la naturaleza separada de la experiencia estética y negada a esta (Buell, 1999; Forns-Broggi, 2004, 2012).

2. HACIA LOS ESTUDIOS ECOCRÍTICOS SOBRE LA ECOPOESÍA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

Este heterogéneo desarrollo de los estudios ecocríticos hispánicos ha versado sobre textos narrativos, poéticos, ensayísticos, inclusive cinematográficos, documentales, vídeos, instalaciones artísticas, entre otros, de distintos períodos y localidades, preocupados todos por lo ecológico. Establecer un estado de la cuestión sobre todos estos estudios excedería el espacio de este artículo, y ya Paredes y McLean (2000), Marrero Henríquez (2010) y Forns-Broggi (2012) ofrecen grosso modo un catálogo al respecto.

Sin embargo, tratando de colaborar con una mejor sistematización, el siguiente análisis propone enfocarse únicamente en el género poético. Para dicho propósito, se realiza una revisión bibliográfica (lo más completa posible) sobre aquellos estudios ecocríticos desarrollados hasta mayo de 2017 en relación con producciones ecopoéticas hispánicas contemporáneas (a partir de 1949), escritas en lengua castellana, o bien que fueron compuestas en lenguas indoamericanas y por su relevancia han sido traducidas al castellano.

Si bien en este artículo se emplea el término *ecopoesía*, en los estudios reseñados se habla solo de *poesía*, infiriendo cierta preocupación ecológica o perspectiva ecologista.

---

[2] Este punto lleva a reflexionar en lo siguiente: el cuerpo teórico ecocrítico hispánico se nutre de incorporaciones que prefiguraron constelaciones teóricas anglófonas o francesas, pero que ya estaban operando en los imaginarios culturales hispánicos. Rechazar categóricamente la ecocrítica porque toma conceptos *foráneos* al ámbito hispánico resulta arbitrario, y genera una perspectiva miope. ¿A qué viene, en todo caso, trazar límites entre *lo ajeno* y *lo propio* dentro de la ecocrítica, si esta misma se fundamenta en el principio de la convivencia de los seres y discursos en una biosfera física, discursiva y cultural? La ecocrítica hispánica ha incorporado conceptos sin correr el riesgo de descontextualizar las prácticas culturales que intenta leer. Así, supera la perspectiva miope que visualizaría un imperialismo teórico extranjero que viniera a colonizar el corpus ecopoético hispánico. Por tanto, gracias a la traducción e incorporación de estos términos, conceptos o instancias teóricas, la ecocrítica ofrece una visión más democrática, la cual conduce a (re)pensar —como dijera Epps (s.f. apud Martínez, 2008)— que los flujos teóricos abren caminos bidireccionales; por ejemplo: desde las academias estadounidense, inglesa, francesa, entre otras, hacia las hispanoamericanas, desde esta hacia la española, o viceversa en todos los casos.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

El enfoque de este análisis sigue el ofrecido por los *estudios transareales*. Según Viales y Marín (2000), para estos estudios el espacio no puede ser analizado como fronteras y territorios, sino mirado en una dinámica de (entre)cruzamientos. De esta manera, las concepciones de fronteras y áreas resultan incapaces para analizar las complejas interrelaciones de los movimientos políticos, sociales, económicos, culturales y la relación sociedad/naturaleza. En consecuencia, los movimientos transversales permiten observar los espacios, tanto físicos como conceptuales, en relaciones de movilidad de espacios, personas, culturas, conceptos, teorías, productos, configurados en su relación con otros; espacios que se mueven en temporalidades diferenciadas, con ritmos, tendencias y pluralidades que superan la visión de los enfoques disciplinarios, de análisis comparado y de área. Desde esta perspectiva transareal, pues, el siguiente análisis busca, por un lado, superar la opción metodológica del ordenamiento por regiones recurrente en la historiografía literaria; por otro, conectar los estudios ecocríticos sobre la ecopoesía hispánica contemporánea, a través de una dimensión intertextual y transtextual, en que los espacios latinoamericanos y españoles, tanto físicos como conceptuales, se encuentren entrecruzados, ya que la preocupación ecológica constituye, por sí misma, un proceso social de impacto global. El enfoque transareal posibilita, finalmente, sustituir una concepción reduccionista de los estudios ecocríticos por una descripción que evidencie sus particularidades, semejanzas y diferencias, tratando de establecer una visión orgánica del conjunto de estudios ecocríticos encontrados.

Ante este conjunto surgen siete preguntas: ¿cómo evidenciar el desarrollo y alcance de tales estudios sobre la ecopoesía contemporánea hispánica?, ¿de cuánto es la brecha entre los estudios dedicados a la ecopoesía hispanoamericana y la española?, ¿qué literaturas hispanoamericanas han sido más abarcadas por los ecocríticos?, ¿qué temáticas predominan cuando se aborda el medio ambiente desde la ecopoesía hispánica contemporánea?, ¿qué autores y poetas se han ido constituyendo como los referenciales a la hora de hablar sobre ecopoesía hispánica contemporánea?, ¿sobre cuáles producciones hispanoamericanas no o apenas se han dado lecturas ecocríticas?, ¿qué intentos o propuestas de análisis ecocríticos comienzan a abrir espacio en España al margen de los cánones literarios y de la crítica literaria?

Con el propósito de encaminarse a resolver estas interrogantes e iniciar el diálogo transareal, el siguiente análisis parte de cada uno de los cuatro dones que Forns-Broggi (1998) identifica en la ecopoesía latinoamericana; aunque, luego, estos den lugar a otros puntos, temas vinculados, saltos y regresos, a modo de una red tan compleja e imbricada como las mismas producciones ecopoéticas. Por cada una de los apartados del análisis, se ofrecen unas conclusiones parciales para establecer un diálogo más puntual.

3. A PARTIR DEL DON DE LA VOZ FEMENINA

Primeramente, el don de la voz femenina es definido por Forns-Broggi (1998) como aquel que permite a las poetas rehuir las imposiciones patriarcales y retratar lo femenino como una fuerza dinámica e interdependiente con la naturaleza. Pese a esta definición, este autor, tanto en 1998 como en 2012, menciona de forma reducida algunas prácticas poéticas como ejemplos de dicho don. De México anota *Los caminos* (1989) y *Arcanos* (1996), de Verónica Volkow; *No es el amor el vuelo: antología poética* (1992) y *Tornasol* (1997), de Dolores Castro.

Algo más —aunque siempre mínimo— dice Forns-Broggi (1998, 2012) con respecto a *El fin de los mitos y los sueños* (1984), de la guatemalteca Ana María Rodas, donde la naturaleza es punto clave para el erotismo; o bien punto importante en la perspectiva social en *Aprendizaje* (1970), *Sobrevivo* (1978), *Mujer del río* (1989) y *Umbrales* (1996), de la nicaragüense Claribel Alegría. En *Añoranza animal* (1995), de la panameña Luz Lescure, y *Homenaje a Dulce María Loynaz: obra literaria, poesía y prosa, estudios y comentarios* (1993), de la susodicha cubana, observan cierta nostalgia animal, una consciencia ecológica y el amor por la naturaleza, de

modo que su poesía enfrenta los estragos naturales generados por el capitalismo y el sentimiento de alienación. En *Eclipse en la madre tierra* (2008), de la mexicana Ruperta Bautista, observa la expresión de *ecoespiritualidad*[3] y transformaciones en devenir-animal. En un término intermedio de las anteriores posturas, parece ubicar a *Rosa exigida* (1977), de la uruguaya Sylvia Puentes de Oyenard, y *Piel alzada* (1993), de la peruana Rosella di Paolo, ya que en ambos textos la hablante lírica se asimila a lo animal y lo vegetal como alternativa al medio y roles social predeterminados. Dando un paso más en esta dirección, Forns-Broggi (2012) observa que la uruguaya Ida Vitale proyecta el mundo animal y vegetal en *Palabra dada* (1953), de modo que el sujeto lírico cruza los límites de la percepción y afectividad, se convierte en un cuerpo liberado de los códigos patrimoniales de identidad y refleja el potencial del cambio según los ciclos naturales. El poema "Aclimatación", de *Parvo reino* (1983), ejemplifica la complejidad de la sobrevivencia.

Estas referencias generales, no obstante, contrastan significativamente con los estudios sobre las nicaragüenses Gioconda Belli y Esthela Calderón.

Por un lado, Forns-Broggi (1998) ejemplifica igualmente con la poesía de Belli el don de la voz femenina. Observa en *El ojo de la mujer* (1991) la recurrencia a la naturaleza como marco de su búsqueda, y como metáfora y terreno propicio para experimentar sentimientos y sensaciones de un sujeto femenino menos rígido y relativamente libre de determinaciones patriarcales. Desde esta perspectiva, se aborda la maternidad como enseñanza de la ética del cuidado del cuerpo, los animales y las plantas, y no como deseo de posesión y dominación; de ahí que, en *Sobre la grama* (1972) y *Línea de fuego* (1978) se invoque al sujeto masculino para plasmar un sistema ético de responsabilidades que fundamente las relaciones amorosas. Ya Kaplan (1996) se había referido a esta ética del cuidado en tales poemarios, ya que ella no mina los fundamentos del patriarcado, sino que los afirma, pues no hay un desafío por la apropiación de los medios para hacer la guerra contra los hombres, la dominación de otras personas y la devaluación de la mujer.

Forns-Broggi (1998) continúa observando a la mujer no como sujeto autónomo sino interconectado y en proceso de construcción en *Truenos y arco iris* (1982) y *De la costilla de Eva* (1986). Moyano (1993) había apuntado que en este último poemario los nuevos roles de la mujer dentro de la lucha revolucionaria aparecen desde una perspectiva marxista, donde la voz podría ser de la mujer o la nación o ambas en su proceso de liberación; en todo caso, una voz femenina que se une a la naturaleza como componente objetivado e integral y a ella luego se suma el ser colectivo de la revolución (Dawes, 1993).

Forns-Broggi retoma en 2012 *Sobre la grama* y *Truenos y arco iris*, y agrega que las autodescripciones femeninas no se construyen sobre una imaginería natural procedente de figuras botánicas cotidianas, sino de un paradigma ético abstracto. Reconsidera, asimismo, *De la costilla de Eva* y señala el carácter ético de una utopía política y la adopción de formas vegetales pero en una perspectiva no positiva, pues dichas formas insinúan el proceso angustioso de inmovilización de la identidad femenina. Finalmente, estudia *Escándalo de la miel: antología poética personal* (2009), sobre el cual ratifica la conciencia del deterioro físico y un deslumbramiento cibernético que remarca su propio debilitamiento.

White, en 2010, estudia poemas de *Apogeo* (1997), *El ojo de la mujer*, *Mi íntima multitud* (2003) y *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (2007). En ellos observa una homogeneidad del medio ambiente como adorno en términos genéricos, ya que están compuestos desde una perspectiva antropocéntrica que evidencia cierta insensibilidad ante la diversidad natural. ¿Por qué? 1) No siempre se dan referencias botánicas claras; suele relacionar flores no específicas, así como el jardín, con el cuerpo femenino. 2) Pocas veces especifica especies como

[3] Forns-Broggi (2012) define esta como una práctica política de liberación y un paradigma otro de expresión religiosa.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

el cacao, el cual utiliza como referencia estereotípica de los rasgos fenotípicos de la población de América, el placer sexual y el facilismo censurable. 3) Se refiere a aves migratorias sin detallarlas. 4) Construye un retrato genérico de América con base en nombres de especies vegetales y ríos de América. 5) Plantea una perspectiva geocéntrica en torno a lugares nicaragüenses; así, establece vínculos del país natal y el país de domicilio (Estados Unidos) con la identidad al representar una conciencia dividida en dos zonas bióticas. 6) Ofrece una noción superficial de ecología que no refleja la complejidad del medio ambiente físico. El mismo autor, en 2011, afirma que la poesía de Belli carece de un lenguaje botánico enriquecedor y un entendimiento de la complejidad bioclimática de Nicaragua.

Por otra parte, se encuentra el estudio de White (2009) sobre *Soplo de corriente vital* (2008), de Calderón. Al contrario de la poesía de Belli, cataloga este libro como una colección de poemas etnobotánicos que: 1) configura un jardín lingüístico con decenas de especies vegetales propias de una zona biótica centroamericana, detallando características físicas y asociaciones locales de la flora (y aun de la fauna), y utilizando términos científicos y folklóricos; 2) establece un puente entre lo humano y lo vegetal para demostrar cómo la humanidad se vincula con el mundo físico, afectándolo y, a la vez, siendo afectada por él; 3) expresa la necesidad de luchar contra el analfabetismo ecológico, destacando la precariedad de la biodiversidad; 4) juega con la identidad femenina, abriendo la posibilidad de una relación entre el activismo ecológico y el feminismo; 5) desarrolla los conceptos de *topofilia*[4] y *biofilia*[5]; 6) mezcla la ecología y el erotismo por medio de expresiones de fertilidad, deseos de la multiplicación y búsquedas de apareamiento; 7) recrea rasgos visuales de paisajes; 8) da voz a la flora; 9) confiere cierto espíritu chamánico a las plantas, ya que estas son capaces de producir estados alterados de conciencia; 10) rescata las tradiciones sagradas de las plantas medicinales de los pueblos indígenas; 11) ilustra el esfuerzo de proteger y renovar el medio ambiente físico. En 2011, White vuelve a presentar este poemario como un modelo de saber ambiental oportuno para extender la importancia de la poesía en el medio social contemporáneo no únicamente local. Finalmente, el autor retoma este poemario en 2014 y agrega a sus anteriores conclusiones que la poesía de Calderón: 1) reconoce y se inspira en el legado indoamericano, pero distante del tópico eurocéntrico de considerar a América como un "Nuevo mundo" sin saberes ambientales previos a la devastación ecológica que trajo consigo la Conquista y Colonia españolas; 2) recurre a la infancia como alternativa ante el colapso ecológico, puesto es durante esta etapa vital cuando se aprende la importancia de la conciencia verde; 3) se enfrenta explícitamente contra el *especismo*[6]. Forns-Broggi (2012) no hace sino repetir con sus palabras las anteriores conclusiones de White sobre *Soplo de corriente vital*.

Siguiendo esta línea de estudios con aportes más detallados, se encuentran los relativos a las producciones de las chilenas Lilianet Brintrup, Sonia Caicheo, Rosabetty Muñoz, Astrid Fugellie y Diana Bellesi.

Forns-Broggi (1998), sin especificar textos, se refiere grosso modo a la poesía de Brintrup y, para dar sus datos generales, toma los argumentos de Lugones (1987) cuando estudia *En tierra firme* (1993) y *El libro natural* (1999). Este último autor encuentra en dichos poemarios un sentimiento de desolación del sujeto femenino, cuando poetiza la desconexión creada por la

[4] Tuan (1974) define *topofilia* como los vínculos humanos afectivos con el medio ambiente o una zona biótica específica.

[5] Kellert y Wilson (1993) definen la *biofilia* como la necesidad de los seres humanos por relacionarse profunda e íntimamente con la biota vida de la naturaleza, con el propósito de realizarse, dentro de su proceso evolutivo, en términos estéticos, intelectuales, cognitivos y espirituales.

[6] El término *especismo* refiere a la idea de la superioridad del *homo sapiens* como individuo autónomo y centro del universo; idea que, análoga al racismo y el sexismo, ha relegado a otras especies a un estatus inferior, ha creado jerarquías dentro de los reinos animal y vegetal y, en efecto, ha autorizado su explotación para satisfacer las necesidades —de alimento, medicinas, vestuario, entre otros— de la humanidad (Binns, 2004; White, 2014).

urgencia de experimentar una búsqueda de unidad con la naturaleza, debido a la alienación ante lo natural o por la asimilación a los códigos patriarcales. Forns-Broggi (2012) agrega a las anteriores conclusiones de Lugones (1987) que *En tierra firme* (1993) se desarticulan los roles patriarcales desde un exilio explícito en Estados Unidos, en medio de una falta de espacios vitales (el sur, la infancia, entre otros); en consecuencia, todas las desconexiones alcanzan una fuerza desgarradora justamente por formularse en relación con la naturaleza. Por lo anterior, se destacan la soledad e imágenes de desconexión. En *Amor y caos* (1994) observa que se desmantelan los roles patriarcales entretejidos en torno al amor y contraproducentes con la unión anhelada con la naturaleza, debido a su complacencia o tolerancia respecto de lo masculino. En *El libro natural* (1999), el discurso poético se centra en los territorios habitados por árboles y mares, a fin de sobrellevar la orfandad "natural" que el sujeto femenino comprueba en el mundo contaminado y destruido.

Ariz (2005) analiza *Recortando sombras* (1984), *Rabeles en el viento* (1991) y *Salve Dolorosa* (1999), de Caicheo; y *En lugar de morir* (1986), *Hijos* (1991), *Baile de señoritas* (1994), *Canto de una oveja del rebaño* (1994), *La santa* (1998) y *Todas en mí* (2000), de Muñoz. Establece que ambas poéticas se configuran como un espacio textual múltiple, heterogéneo, relacionado con la condición (real o ficticia) de sujetos marginales y orales, quienes pertenecen y se nutren de una cultura híbrida. La materialidad de la tierra tiende a identificar la voz poética de ambas; sin embargo, la del agua también, ya que esta adquiere carácter masculino, remite a un universo de sentidos femenino/maternal y funciona como complemento y sustento de la tierra. Ambas poéticas encierran esperanzas y la búsqueda de espacios de paz. ¿Pero qué dice específicamente sobre cada una de estas producciones?

Por un lado, especifica que la poesía de Caicheo corresponde a un canto, liturgia o rezo que retrata de forma tradicional Chiloé, por medio de una retórica sencilla y cotidiana. En este proceso, construye un discurso intimista que canta, comprensiva y empáticamente, el dolor, el (des)amor, la amargura e historias de vida de la hablante lírica y mujeres representativas de un grupo o tipo específico. Su poesía dialoga con los géneros de la epístola y el diario, con el fin de conseguir una confesionalidad; así como con los discursos del relato oral, la canción popular y dos religiosos (el rezo y la reescritura bíblica). Destaca, finalmente, que la poesía de Caicheo es prolífica en imágenes y metáforas, y busca la armonía textual.

Por otro lado, señala que la poesía de Muñoz comparte los elementos tradicionales de Caicheo, pero para reinventar y redescubrir Chiloé desde una perspectiva más trasgresora e irreverente. En este sentido, se nutren de elementos propios del lugar (la geografía, las costumbres, los mitos y el habla), y construyen imágenes que desmitifican y reinventan el espacio de Chiloé y aun Chile. Para ello, se estrechan relaciones intertextuales con la Biblia: la simbología religiosa sirve para dar cuenta de la decadencia de la cultura de Chiloé; al final se mezclan misticismo y paganismo. Asimismo, la maternidad se presenta como metáfora de quienes se hacen cargo de la realidad de Chile, desde el espacio de la noche, los sueños y la vigilia, pues el país se visualiza en dictadura, asustado, pero sometido, mediocre y consumista, con una cultura cada vez más decadente. Junto a esta percepción, se poetiza la preocupación por la situación de la mujer: se problematizan roles y estereotipos femeninos (la subordinación al varón, el sentimiento de marginalidad y culpa). Debido a esta labor poética, en los textos de Muñoz predomina el uso de la ironía, la alegoría, imágenes y metáforas.

En relación con la poesía de estas dos últimas poetas, Ostria (2010) observa la subjetividad como complejo bio-socio-cultural en su esfuerzo por volver *legibles* los territorios australes (la selva valdiviana, la Patagonia, del archipiélago de Chiloé y los confines antárticos), en el marco de la defensa de los valores culturales regionales frente a los procesos de globalización.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

Esta idea del paisaje lleva a Jerez Garcés (2010) a analizar en clave comparativa *Los círculos* (1988), de Fugellie, y *Sur* (1998), de Bellesi. La autora concluye que ambas representan un contrapunto de cómo poeta y paisaje se revelan en el texto. Establece que ambos poemarios se conforman como espacios textuales heterogéneos, ya que se relacionan con sujetos indígenas reales o ficticios yaganes y selk'nam, por medio de procedimientos de oralidad ficticia.

Por una parte, dice que Fugellie observa el paisaje desde una mirada antropocéntrica y racional: aborda el dolor de la dominación desde un modo de mirar fragmentado y separado del mundo. Esta mirada busca en el paisaje la manera de trascenderlo; en esta dirección, el mundo natural se presenta como un lugar por dominar, donde el ser humano es un geómetra y presiente los lazos entre los seres. Por otra parte, afirma que Bellesi manifiesta una mirada inmanente y dinámica del mundo, que rompe con la fragmentación y descubre éticamente la unidad e hibridez de los seres en el cosmos.

Asimismo, en un afán por vincularse con otros sectores del pensamiento humano, Jerez Garcés (2010) establece que la poesía de Fugellie se relaciona con la geometría euclidiana y analítica; mientras la de Bellesi, con el discurso antropológico. Cabe señalar que, en comparación con el análisis de esta autora, Forns-Broggi (2012) apenas señala que en *Poemas* (2010), de Bellesi, el sujeto lírico se muestra sensible y en sintonía con el movimiento de las cosas desde un enfoque ecológico.

Otra generalización marca contrapunto a los estudios anteriores. Ostria (2010) incorpora a este tratamiento del paisaje la poesía del también chileno Sergio Mansilla; sin embargo, no especifica ningún textos en concreto ni da argumentos.

A manera de conclusiones parciales, se puede aseverar que las generalizaciones de Forns-Broggi (1998, 2012) dejan abierto el campo de interpretaciones con respecto a los textos de Volkow y Castro; así como a los de Rodas, Alegría, Lescure, Loynaz, Bautista, Puentes de Oyenard, di Paolo y Vitale, aunque apunte ciertas líneas de lectura. En todo caso, tales referencias generales, por un lado, confirman un vacío significativo en torno a la ecopoesía femenina; por otro, garantizan un amplio terreno provechoso para futuros estudios.

Las producciones de Belli y Calderón son las más atendidas de todo el conjunto ecopoético femenino. Las investigaciones en torno a ellas contrastan con las generalidades anteriores y demás estudios. También es cierto que se fundamentan en ciertas redundancias que los mismos ecocríticos forman a través de sus artículos, como en el caso de White (2009, 2011, 2012) sobre los textos de Calderón; o bien a través de las lecturas previas y citas, como aquellos relacionados con los poemarios de Belli.

Aunque se abordan con detalle más producciones chilenas, sus planteamientos son disímiles: se concentran principalmente en los tópicos de la desolación, desconexión y alienación de la mujer y el ser humano en general y, por tanto, en la búsqueda de la unión cósmica a fin de resarcir la orfandad "natural". Esta búsqueda conduce a explorar y poetizar el paisaje desde perspectivas ecocéntricas y antropocéntricas. Esta dicotomía refleja el lento tránsito que la consciencia ecológica va abriendo dentro de la producción poética no solo femenina, sino en general. Igualmente, se desarrolla el tópico de enfrentar y desarticular los códigos patriarcales.

4. A PARTIR DEL DON DEL REPARO

El don del reparo genera que la poesía se presente ante la ecología como un arma crítica y analítica, a fin de enfrentar el proceso de modernización y la desaparición de ecosistemas en general, así como de cosmogonías y culturas indígenas (Forns-Broggi, 1998). A partir de este don se pueden encontrar muchos más análisis en comparación con el apartado anterior.

Forns-Broggi (1998) propone como paradigmas de este don las producciones poéticas de los mexicanos Homero Aridjis y Octavio Paz, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el costarricense Laureano Albán, y los chilenos Pablo Neruda, Nicanor Parra y Juan Pablo Riveros.

En primer lugar, Sucre (1975) afirma grosso modo que la poesía de Aridjis se concentra en el esplendor del universo, sin limitarse a una definición o localización histórica o geográfica, ya que la creación misma alude al milagro de la poesía y a la naturaleza. Forns-Broggi (1998, 2012) rescata la presencia de una consciencia ecológica y amor por la naturaleza en la poesía de Aridjis, ya que resulta igualmente clave contra los estragos del capitalismo en su dimensión cultural, ya que la devastación ecológica es su preocupación central; por eso, observa un equilibrio entre crítica y constructivismo en su *Obra poética (1960-1986)* (1987), *Imágenes para el fin de milenio; Nueva expulsión del paraíso* (1990), *La leyenda de los soles* (1993) y *Antología poética (1960-1994)* (1994). En tales textos se encuentran representaciones urbanas de árboles enfermos, especies en peligro de extinción como metáfora del funeral humano con cierto tono apocalíptico; la figura del ángel ecológico en sus últimos poemas, donde simboliza tanto la angustia ante la pérdida irreparable de la convivencia armónica con la naturaleza, así como una actitud protectora y solidaria con las demás especies.

Binns (2004, 2010) contradice los argumentos de Sucre y comprueba, siguiendo una línea argumental similar a la de Forns-Broggi (1998, 2012), que Aridjis se concentra en la pérdida del esplendor de la naturaleza en zonas geográficas y momentos históricos concretos al trabajar la hiperurbanización e hipercontaminación de la capital mexicana, con un tono irónico, elegíaco y aun con el silencio ante la destrucción del presente. Señala que la vertiente ecologista de Aridjis surge en los 60 y llega hasta *Tiempo de ángeles* (1997). Además, reseña la infancia como *oikos* frente al caos medioambiental.

Finalmente, White (2014) agrega que la poesía de Aridjis se inspira en el legado indoamericano, pero distante del tópico eurocéntrico de considerar a América como un *Nuevo mundo* sin saberes ambientales previos a la devastación ecológica que trajo consigo la conquista y colonia españolas.

En segundo lugar, Paredes y McLean (2000) apenas citan *Árbol adentro* (1987), de Paz; sin embargo, es Forns-Broggi (1998, 2012) quien observa en dicho texto la poetización de la contaminación de la ciudad de México. Asimismo, dice que en *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990) se presenta el tema central y característico de finales del siglo XX: la reflexión sobre la necesidad de saber cómo asegurar la supervivencia de la especie humana frente a la destrucción y contaminación. Binns (2010) reitera los argumentos de Forns-Broggi (1998).

En tercer lugar, Forns-Broggi (1998) afirma que la poesía de Cardenal enfrenta, aun con un tono panfletario, la insensibilidad capitalista y los desastres ecológicos desde los 60. Por esta razón, White (2014) no duda en llamar a este poeta uno de los primeros representantes de la ecopoesía hispanoamericana.

¿Qué textos suyos han sido estudiados? Binns (2004) observa en *Salmos* (1967) la destrucción ecológica y la representación del apocalipsis. Destaca asimismo que en *Homenaje a los indios americanos* (1970) se presenta al mundo indígena como muestra de una edad de oro ecológica y modelo para la anhelada sociedad futura. A propósito de este mundo en la poesía de Cardenal, Forns-Broggi (2012) apenas menciona la pérdida y desaparición de culturas indígenas. *Homenaje a los indios americanos* fue reeditado en 1991 con el título de *Los ovnis de oro*; Paredes y McLean (2000) apenas lo citan. White (2010) señala en esta reedición la referencia específica a ciertas aves migratorias (las tanagras, las tijeretas y el cormorán). Binns (2004) retoma *Homenaje a los indios americanos* y lo compara con *Oráculo sobre Managua* (1973) y *Vuelos de victoria* (1984), y encuentra que en los tres se presenta el sentido del arraigo en cuanto al aprecio, preocupación, historia y defensa de los ecosistemas (rurales o urbanos, pasados en conservación o deterioro) amenazados en Nicaragua. En *Quetzalcóatl* (1985), Forns-Broggi (1998) observa, primero, que este dios náhuatl aparece como representación de las fuerzas naturales; segundo, cómo la humanidad se encuentra unida a tal dios y la agricultura. Paredes y McLean (2000) solo mencionan *Canto cósmico* (1993); sin embargo, Forns-Broggi (1998)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

observa en él las conexiones entre ciencia, ética, culturas primitivas, ecología y activismo político. Marrero Henríquez (2014) analiza el poema "Cántico cuántico" y señala que el acercamiento del sujeto lírico a una roca con la intención de ver más allá de lo permitido por la condición humana lo conduce a percibir la espiritualidad de la naturaleza cósmica. Dicha mirada combina datos científicos sobre el vacío entre las partículas de la roca y aseveraciones metafísico-espirituales que permiten considerar la roca junto al mar como un signo literario y un indicio del alma del cosmos.

Tal vez en sintonía con la producción poética de Cardenal sobre los efectos del capitalismo y los desastres ecológicos, aparecen *Infierno clandestino* (2012), del nicaragüense Alberto Juárez Vivas, y *Señal para mito oscuro* (2012), de su compatriota Henry A. Petrie. Chen (2015) analiza la visión pesimista e irónica sobre los daños que el ser humano y su manejo del entorno han causado, así como el grito esperanzador para cambiar de rumbo en unas sociedades más solidarias frente al exacerbado capitalismo. En la poesía de Juárez Vivas, este crítico observa un interés por configurar al sujeto lírico como observador de la pobreza endémica y las desigualdades producidas por la marginalidad urbana, a medida que lo cotidiano desvela la contaminación de las calles y urbes asqueadas. Respecto de la poesía de Petrie, Chen (2014, 2015) expone esta misma sensación de angustia y pesimismo ante la miseria de la sociedad actual, de forma que la conciencia ecológica se decanta por una crítica ante dicho desencanto propio de las sociedades postbélicas, que parece ha pasado de la narrativa centroamericana a la poesía.

En cuarto lugar, Aventín (2015) destaca cómo la producción poética de Albán trabaja el don del reparo desde un imaginario de lo vital, una voluntad celebratoria y una pasión planetaria. Por eso, destaca la regeneración del ser humano en *Las voces* (1970); la naturaleza como fuente de maravillas y dadora de sentidos en *Solamérica* (1972); el equilibrio de la existencia sobre el amor de la amada y los minerales en *Sonetos cotidianos* (1978); la pasión a través de los paisajes volcánicos en *La voz amenazada* (1980); la escisión entre cultura y naturaleza y el desarraigo del mundo actual en *Herencia del otoño* (1980); y la comunión con la naturaleza, entendiendo esta como *oikos*, en *Enciclopedia de maravillas* (1995).

En quinto lugar, afirma Forns-Broggi (2004) que no es sino hasta *Fin de mundo* cuando Neruda logra desarrollar una auténtica conciencia ecológica y se da cuenta del maniqueísmo e insostenibilidad ecológica de sus anteriores ideas políticas. Por eso, en el susodicho poemario, *La espada encendida* (1970) y *2000* (1974), este poeta denuncia la injusticia social en América Latina y critica, con tono apocalíptico, la degradación y depredación ecológica del planeta, debido a la industrialización, el agotamiento de los recursos y el holocausto atómico; en consecuencia, manifiesta un desengaño ideológico por los abusos cometidos por el capitalismo y el socialismo; de ahí que el siglo XX aparezca como encarnación del impulso destructor del ser humano contra sí mismo y la naturaleza (Binns, 2000, 2010).

En sexto lugar, Forns-Broggi (1998) destaca el uso de la ironía, el humor negro, el sarcasmo y la picardía contra el menosprecio urbano hacia lo natural en *Poemas para combatir la calvicie* (1994), de Parra.

Binns (2000, 2004, 2010) estudia minuciosamente la producción de este poeta y establece: 1) la incorporación sistemática de la denuncia ecológica en sus prédicas, antipoemas y discursos de sobremesa; 2) la presencia de cierta imaginería de la naturaleza en la poesía popular de *La cueca larga* (1958), a pesar de la perspectiva, el lenguaje y el contenido urbanos de la antipoesía; 3) los personajes antipoéticos indiferentes al mundo natural, así como paisajes campesinos pero con un tono irónico que desactiva cualquier nostalgia e idealización propias de la poesía provinciana, en *Poemas y antipoemas* (1954); 4) la indefinición ideológica, un llamado de unidad ante la degradación ecológica y la amenaza nuclear, cierta agresividad durante la exposición de sus intenciones y un discurso antipinochetista en *Artefactos* (1972); 5)

el desarrollo de una perspectiva ecologista en *Ecopoemas* (1982); 6) la contaminación de Santiago de Chile, la amenaza humana sobre la naturaleza no-humana, la preocupación por la explosión demográfica, lo apocalíptico o catastrófico y cierta visión utópica en *Poesía Política* (1983); 7) el espíritu antibucólico y antitelúrico reafirmado por medio de alusiones irónicas en *Obra gruesa* (1983); 8) la denuncia de los peligros ecológicos y el comprometer ecológicamente al lector en *Chistes par(r)a (des)orientar a la (policía) poesía* (1983); 9) el tono cómico que viene a subvertir la angustia metafísica, desacraliza o banaliza el cristianismo y llama a vivir más ecológicamente la existencia tanto en los dos últimos poemarios citados como en *Poemas y antipoemas*; 10) la particularidad de *Pichanga: Profecías a falta de ecuaciones* (1992), una serie de sus ecopoemas musicalizados por el grupo de rock Congreso, como parte de una campaña internacional a favor de los derechos de la niñez; en estos se denuncian, por ejemplo, la miseria y la degradación ecológica en que viven algunos niños, la extinción imparable de especies o la pérdida del entorno natural. Como se ve, la aparición del pensamiento ecologista motiva significativamente el paso desde la antipoesía hasta la ecopoesía en la producción de Parra (Araya, 2008). De ahí que Carrasco (1990) diga que la ecopoesía parriana es, en efecto, una anti-antipoesía.

A los anteriores argumentos se suman Ostria (2010) y Forns-Broggi (2012). Este último, en 2016, analiza específicamente el poema "Se canta al mar". En él se poetiza la historia personal del primer encuentro con el mar, de la mano del padre y, como en otros ecopoemas parrianos, se observa la dosis de humor y crítica ecológica, ya que el discurso ecológico político busca visibilizar la contaminación a gran escala, la acidificación de las aguas, los islotes de plástico, la sobrepesca y el mal manejo de recursos marinos.

En séptimo lugar, Forns-Broggi (1998, 2012) cataloga *De la tierra sin fuegos* (1986), de Riveros, como texto paradigmático del don del reparo ya que muestra, mediante un juego de superposición de voces opresoras y oprimidas, la sabiduría y consciencia ecológica de las culturas extintas (no especifica cuáles) en la Tierra de Fuego. Carrasco (1998) sí las especifica al referirse a este poemario como lección de solidaridad y respeto por los selknam (u onas), los yámanas (o yaganes) y los gawashgar (o alaculufes); todos desaparecidos por causa de la colonización de sus tierras. Este es un testimonio elegíaco de carácter histórico y antropológico sobre las sociedades y culturas anuladas y exterminadas en la zona austral. Ostria (2010) reitera cómo la denuncia ecológica en este poemario funde imaginativa y documentalmente la destrucción de aquellas cosmologías y culturas, mediante un trabajo de manipulación textual (recorte, montaje, fusión, cita, paráfrasis, glosa, entre otros), cuyo tono invita a superar la enajenación cultural.

A propósito del pensamiento colonialista, Pérez (1999) reflexiona sobre el ecologismo humanista-cristiano, el cual logra trascender la base antropocéntrica de la cristiandad, en *Diario íntimo* (1995), del chileno Luis Oyarzún.

Los motivos del exterminio ecológico-humano, la devastación, la visión y tono apocalípticos también se dejan oír, en diferentes grados, en las producciones poéticas del cubano Rodolfo Häsler; la colombiana María Mercedes Carranza; los chilenos como Óscar Hahn, Gonzalo Millán, Raúl Zurita, Manuel Silva Acevedo, Clemente Riedemann y Jaime Quezada; los argentinos Enrique Molina y Alfredo Veiravé; los uruguayos Ida Vitale, Idea Vilariño y Mario Benedetti; y los españoles Manuel Vilas, Juan Carlos Mestre, Vicente Valero, Ericka Martínez, Manuel Rivas, Jorge Riechmann, Jesús López Pacheco y Antonio Colinas.

El tópico la preocupación ante la destrucción del medio ambiente únicamente es sugerido, citado o referido de manera general por Forns-Broggi (1998) en *El ala de la gaviota* (1985), *Obra poética* (1987) y *Orden terrestre* (1995), de Molina; por Binns (2004, 2010) en la poesía de Silva Acevedo, Vilariño y Colinas; por Ostria (2010) en la de Zurita y Riedemann; por Barella Vigal (2010) en *Ecólogas y urbanas. Manual para evitar un fin de siglo siniestro* (1996), de

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

López Pacheco; *Calor*, de Vilas; *La casa roja*, de Mestre; *Días del bosque*, de Valero; *Color carne*, de Martínez; y *La desaparición de la nieve*, de Rivas. Ocurre lo mismo cuando la denuncia política apenas es citada por Ostria (2010) en relación con la poesía de Benedetti; o por Forns-Broggi (2012) con respecto a *Historia natural* (1980), de Veiravé, y *El hacer poético* (2008), de Häsler.

Lentamente, se va diciendo algo más con respecto a las otras prácticas.

Forns-Broggi (2012) apenas se refiere a *Jardín de Sílice* (1978) y *Sueños de la constancia* (1988), de Vitale. Sobre su poemario *Léxico de afinidades* (1994), observa la devastación producida por la crueldad humana. En el poema "Pez en el agua", de *Procura de lo imposible* (1998), la idea de infinito entra en la ecuación de la extinción. Algunos poemas de *Reducción del infinito* (2002) abordan la noción de *intervalo*[7] para representar la experiencia de lo cerrado y alternar un espacio frágil de existencia abierta y flexible. *De plantas y animales* (2003) retoma la conciencia ecológica trabajada anteriormente.

En relación con *El canto de las moscas* (1997), de Carranza, Kearns (2002) advierte la presencia de un *discurso tóxico*[8], ya que muestra un paisaje rural envenenado por la guerra donde son patentes los exterminios humano y ecológico. Binns (2004) observa cómo este poemario evoca las historias, tradiciones locales y legados precolombinos perdidos por el horror; y cómo desde el título mismo se connota la fatalidad inminente de los humanos y la biodiversidad frente a lo bélico. Yepes (2012) aborda el mismo texto como un recorrido por las localidades que han sufrido atentados en Colombia y observa, cómo en él, desde una estética mordaz y un acto contemplativo del medio, se activa y cuestiona la imagen de nación en tanto entramado de regiones; se conecta violencia humana y *ecocidio*; se comunica un sentido de pérdida que recupera un arraigo afectivo con los ambientes rurales recreados; y se escenifica el conocimiento situado cuando interviene el factor ecológico sobre la finitud de los recursos planetarios para satisfacer el consumo humano y la recolección de los desechos de tal consumo.

Mientras Binns (2004) apenas señala la destrucción ecológica y la visión apocalíptica como tópicos en *Imágenes nucleares* (1983), de Hahn, Galindo (2004) compara la degradación de lo real, la distopía y el apocalipsis en las poesías de Hahn y Millán. Las poesía de estos dos cuestiona la utopía en la literatura hispanoamericana y se enfrenta al desencanto causado por los procesos de industrialización y urbanización acelerados. De ahí que los elementos naturales emerjan como residuos simbólicos, pretextos para hablar sobre la modernidad que ha perdido sus vínculos con la naturaleza. En Hahn la ciudad está marcada por el desarraigo, el extrañamiento, la soledad, el desamor; mientras que en Millán aquella aparece como una devoradora del amor y el bienestar. Marrero Henríquez (2010) reseña las conclusiones de este último estudio. A pesar del trabajo de Galindo (2004), Binns (2010) apenas menciona que Hahn y Millán incorporan la crisis ecológica en su poesía desde diversos planteamientos. Ostria (2010) se limita igualmente a apuntar que algunos poemas de Hahn y Millán denuncian la destrucción del medio ambiente.

Con los ojos abiertos. Ecopoemas 1985-2006 (2007), Riechmann critica el calentamiento global, el cambio climático, la fragilidad y el consumo de la biosfera promovidos por el capitalismo (Barella Vigal, 2010; White, 2014; García y García, 2015). Este poeta compone dicha

[7] Forns-Broggi (2012) llama *intervalo* a esa apertura, pausa, grieta, intersticio o paréntesis que permite incorporar en el mundo la materia considerada tradicionalmente inerte como materia viva. Estos intervalos tienen una relevancia clave para el pensamiento ecológico: ellos contravienen el supuesto de que la naturaleza está en equilibrio estable; la idea de armonía se enriquece, así, con los puntos de vista desde los márgenes.

[8] Deitering (1996) expone la noción de *discurso tóxico* para clasificar aquellos textos en los cuales la acción humana aparece como nociva para el entorno. De este discurso, se deriva una *conciencia tóxica* que implica concebir la contaminación y los restos nocivos presentes en literatura como símbolos o marcas de una cultura que se define justamente por su producción y desechos.

crítica (socio)ecológica, motivada por la perspectiva de transformación y las propuestas políticas y éticas, a fin de establecer una decisiva resolución contra la mentalidad productivista antropocéntrica. Para ello, se vale de la precisión léxica, la claridad enunciativa, la indagación filosófica y la ejemplificación simbólica de una ética distinta de aquella basada en la empatía, la ampliación de la comunidad moral para incluir al resto de seres sintientes y la conciencia de los límites y de la vulnerabilidad de todo lo vivo.

Pérez-Cano (2013) correlaciona los discursos ecopoéticos de *Huerfanías* (1985), de Quezada, y *Cuaderno de Berlín* (1989), de Riechmann. Observa la presencia de imágenes características del *discurso tóxico* (el hongo atómico), la Tierra como organismo en peligro, la crítica al proyecto del racionalismo utilitario que impulsa la modernidad y el diálogo con una tradición poética común, que va desde los místicos españoles hasta la actualidad. De esta tradición se toman modelos como el Paraíso, lo pastoral, lo angelical y lo edénico para reescribirlos en función de la ecocrítica. En Quezada, tales motivos combinan elementos tomados de las cosmogonías indígenas y su visión de la naturaleza en tanto forma de comunión con Dios; mientras que en Riechmann, el discurso ecopoético se nutre de una perspectiva científica, en la cual no se renuncia a la razón, pero se busca formular un tipo de razón poética que revela la singularidad de la naturaleza y la necesidad de tomar acciones concretas para salvarla.

Para su análisis, Pérez-Cano (2013) incorpora el uso de imágenes poéticas comunes, las cuales adquieren significados distintos en el discurso de cada poeta. Por ejemplo, la imagen del ángel en Quezada se mantiene más cerca de la iconografía cristiana tradicional; en Riechmann llega a una dimensión terrenal y humana, al tiempo que se impregna de la materialidad de la contaminación. Asimismo, se exploran las relaciones de cada autor con su contexto histórico y literario, y en cómo se integra cada uno en este. Se intenta, de esta manera, indagar en las peculiaridades de cada discurso ecopoético, considerando la forma como es influido por otros elementos. En Quezada se destaca el discurso oblicuo referido a la dictadura militar chilena, por las relaciones establecidas entre la crisis social y la degradación ecológica; en Riechmann, el desastre de Chernóbil y la caída del Muro de Berlín constituyen elementos históricos integrados al discurso poético.

El tema de la destrucción ecológico detona, en otras latitudes, la preocupación por la devastación de la selva amazónica.

En esta dirección se inscribe *Tatuaje de selva* (1992), de la ecuatoriana María Fernanda Espinosa, texto paradigmático no solo del don del reparo, sino también de la voz femenina según Forns-Broggi (1998). Este mismo autor considera para 2012 las observaciones de Lenk (s.f. apud Forns-Broggi, 2012), quien menciona que la poesía posmodernista de Espinosa es irreverente por presentar la naturaleza como el locus donde se evidencia el tema de la sensibilidad, el amor y el descubrimiento del cuerpo; y la recuperación de cosmovisiones alternativas al mundo occidental, dentro de este dolor expreso por la pérdida de ecosistemas amazónicos debido a la modernidad.

A partir de estas ideas, Forns-Broggi (2012) afirma que *Tatuaje de selva*: 1) se plantea, en el contexto histórico de los 90, como una tarea documental y un discurso pionero sobre la relación intercultural fructífera y democrática entre el mundo occidental y la cultura indígena amazónica, ya que poetiza una actitud de escucha y compromiso, libre de la dinámica de la colonización y desprecio por la riqueza cultural y biológica de la selva que está siendo borrada por la modernización de la economía amazónica; paradójicamente el destinatario de este poemario es el hablante de la urbe, debido a la necesidad de redefinir su relación con la naturaleza; 2) el sujeto lírico se compenetra con la flora y fauna de la selva, de modo que celebra la vida y denuncia el despojo desde una identidad despreocupada de límites y restricciones propias de la visión occidental moderna; dicho sujeto renuncia a usar los

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

tradicionales roles de género, para aproximarse al tema amorosos y anunciar una intención de trascender los parámetros androcéntricos de los lazos emotivos y vitales para la existencia humana; de esta manera, se poetizan estrategias para asumir una situación de solidaridad con las mujeres desvalidas y explotadas en distintas culturas y clases sociales; 3) se recrea el ámbito vivo y complejo de los árboles; por eso, aparecen poemas en forma de árboles con el objetivo de captar una característica clave de la realidad cultural de la Amazonia: una realidad sostenida por encantamientos, creencias en seres mitológicos y cambia-formas; 4) lejos de los estereotipos de los héroes inhumanos o dioses desconectados de la naturaleza y lejos de una retórica contra el ataque, el lenguaje se centra en el amor por la flora y la fauna; de ahí que los seres vegetales y animales expresen una biodiversidad frágil, efímera e interdependiente, amenazada por el extractivismo animado generado por la economía de mercado; 5) se escucha un tono de nostalgia ante la pérdida de los vínculos con la tierra y la selva tropical en peligro de extinción.

Forns-Broggi (2012), además, aplica las observaciones de Ostria (2010) sobre la poesía del chileno Juan Pablo Riveros a la poesía de Espinosa al afirmar que ambos poetas coinciden en su esfuerzo de recuperar, reinterpretar y resemantizar ámbitos de la cultura latinoamericana sumergidos, ocultos u olvidados en los discursos constitutivos de la imagen nacional o continental.

Siguiendo con la situación de la selva amazónica, Forns-Broggi (2012) analiza el juego imaginativo de una autobiografía selvática, que une lo mitológico con la vivencia moderna de la ciudad, en *Amazonia* (2003) y *Amazonia y otros poemas* (2011), del colombiano Juan Carlos Galeano. Señala que su novedad no es la personificación de los seres animales, vegetales, el paisaje o los objetos cotidianos, sino su humor y respeto por la cultura amazónica. Así, se poetiza una perspectiva fractal de subjetividades[9], que enlaza lo humano con lo no-humano: espíritus, animales, objetos, árboles, personas se relaciona, se enamoran, conviven, tienen experiencias conjuntas y pasan tiempo juntos. Indica asimismo que el tono paródico, el uso de la tercera persona y la ironía del poemario resumen el problema de la deforestación de la Amazonia, desastre inminente que o se toma en serio o se ignora.

White (2014) lee en la poesía de Galeano: 1) la preocupación por las comunidades indígenas (por ejemplo la huilliche) y los seres mitológicos que habitan invisiblemente desde hace milenios la zona amazónica: comunidades y seres que parece no librarse de desaparecer ante las presiones consumistas del capitalismo; 2) la recurrencia a la infancia, puesto que de ella se rescata el animismo aprendido, y que en la actualidad resulta óptimo para minar el egocentrismo, las construcciones antropocéntricas actuales y el *especismo*.

En *Amazonia* (2007), del peruano Josemari Recalde, lo selvático se relaciona entre sí con un sentido mítico-alucinógeno, a fin de reflejar la construcción cultural amazónica que engloba decenas de lenguas y una biodiversidad poco conocidas. Este poemario traduce el entorno selvático con un estilo narrativo y una apertura del pensamiento existencial, a través de relaciones fractales con animales, plantas, aguas y espíritus (Forns-Broggi, 2012).

La devastación de la Amazonia propicia concentrarse asimismo en otras acciones destructivas como la minería. Por eso, en *Tatuaje de selva* también se hace un llamado justiciero contra la explotación minera. Sin embargo, la expresión del dolor de un pueblo devastado por dicha explotación se trabaja mucho más en *Morir en Pasco. Vigilia poética al quinto día por una ciudad exterminada por la mina* (2010), del peruano José Antonio Álvarez Pachas (Forns-Broggi, 2012).

[9] Forns-Broggi (2012) toma el concepto de relaciones fractales de Uzendoski (2010), quien se refiere con *subjetividades fractales* al continuum de relaciones complejas entre nativos y no nativos (ribereños y colonos) amazónicos, según su conocimiento de la ecología y los patrones culturales.

Este motivo, sin duda, conduce al de justicia ambiental. Forns-Broggi (2012) estudia este tema en *Mirada de búho* (1962), del peruano Carlos Reyes Ramírez, pues dicho poemario aborda tanto la aproximación esforzada al mundo vegetal, mineral y animal, así como la voluntad de pertenencia y una pasión por la justicia medioambiental frente a las desgracias apocalípticas del siglo XX. Además, la realidad selvática se presenta no como un símbolo de otredad o fácilmente asimilable a la cultura urbana, sino como una visión reveladora de la condición temporal y material en el contexto histórico del saqueo y destrucción de la naturaleza en favor del progreso. De ahí que más allá de esta violencia estructural e histórica que aplasta a los desposeídos se exalte el sentido de una comunidad biodiversa.

A la luz de todo lo dicho, resulta llamativo también el poemario *Amados transformadores de corriente* (2010), del peruano Rafael Espinosa, pues da voz a la conciencia de un operador de Internet, quien habla sobre la compleja crisis ambiental e ironiza la cultura antiecológica (Forns-Broggi, 2012).

Esta ironía contra la cultura antiecológica llama a cuestionar el *especismo*. "Arrojo", poema de *Una mesa en la espesura del bosque* (2010), del peruano Carlos López Degregori, ironiza justamente el sentimiento de igualdad y superioridad de la especie humana (Forns-Broggi, 2012).

Como conclusiones parciales, pues, se pueden puntualizar los siguientes aspectos:

1) Como en el apartado anterior, se encuentra un campo de investigación inexplorado en relación con las producciones poéticas de Molina, Silva Acevedo, Vilariño, Colinas, Zurita, Riedemann, López Pacheco, Vilas, Mestre, Valero, Martínez, Rivas, Benedetti, Juarroz, Veiravé, Häsler, Espinosa y López Degregori. Sus textos invitan aún a que se estudien de forma más concreta las representaciones que ellos ofrecen sobre la destrucción del medio ambiente, la preocupación y denuncias políticas que este tópico despierta, ya que las citas o referencias generales que Forns-Broggi (1998, 2012), Binns (2004, 2010), Ostria (2010) y Barella Vigal (2010) dan no logran demostrar la profundidad de estas producciones ecopoéticas.
2) Contrario al punto anterior, se observan análisis redundantes sobre las producciones de Aridjis, Cardenal, Neruda y Parra.
3) El don del reparo permite que las producciones ecopoéticas hispánicas critiquen, analicen, denuncien y resistan las políticas y procesos de modernización capitalista, sus atentados contra el medio ambiente, así como la desaparición de culturas. De cierta forma, este don lleva a poder compartir las palabras de Forns-Broggi (2012) para aseverar que en la ecopoesía hispánica contemporánea el tono apocalíptico es un rasgo del pensamiento utópico obsesionado con las pérdidas y el deseo de propiciar desde el horror una actitud protectora y solidaria con las demás especies y medio ambiente en peligro de extinción.
4) Tanto el motivo del exterminio ecológico-humano, como la visión y el tono apocalípticos permiten la enunciación del conflicto (pos)moderno por la selva del Amazonas, la minería y la justicia medioambiental. Estas tres temáticas particulares ilustran, potencian y convocan un cambio de mentalidad para enfrentar las culturas *urbanocéntrica*, patriarcal y colonizadora.
5) La crisis medioambiental motivada por el capitalismo y el antropocentrismo revela que este tópico no es exclusivamente local, sino transnacional y, más aún, transcontinental, ya que el *ecocidio* es una problemática patente en el nivel global, urgente de ser atendida.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

5. A PARTIR DEL DON DE LA HOSPITALIDAD

El don de la hospitalidad se refiere al pensamiento ecológico como respuesta a la ilimitada capacidad de acogida del paisaje y la vida misma, entendiendo estos como casa (*oikos*), pues albergan los entornos interno y externo. Forns-Broggi (1998) al dar esta definición propone dos ejemplos clave: las poesías del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra y la de Albán.

En su criterio, Cuadra rescata en *Siete árboles contra el atardecer* (1980) las milenarias sabidurías terrestres que han conservado mitos, leyendas y tradiciones autóctonas; desarrolla una amalgama entre las tradiciones indígenas y las mitologías grecolatinas y orientales. White observa, en 2002, la forma como cada personaje-árbol-poema evidencia la cultura humana conectada con el mundo físico; mientras que, en 2010, apunta referencias a la flora y fauna de Nicaragua.

White se detiene asimismo en 2002 a estudiar otros textos. En *El jaguar y la luna* (1959) destaca el papel motivador de la cerámica prehispánica y la simbolización del *mundo-más-que-humano*[10], basándose en el concepto de *biofilia*. Con respecto a *Cantos de Cifar y del Mar Dulce* (1979), analiza la geopsique del Gran Lago de Nicaragua y sus islas, en tanto estos son protagonistas mitológicos y folklóricos. Examina también en el *Libro de horas* (1988) cómo el catolicismo medieval se relaciona con los intereses nacionalistas del poeta; al mismo tiempo que este vincula el arte abstracto de los indígenas prehispánicos nicaragüenses, alegorías crípticas del arte medieval y el vanguardismo de Picasso y otros cubistas, a fin de fusionar la modernidad. Finalmente, considera en *El Nicán-Náuat* (2000) y *El indio y el violín* (2000) el diálogo y la reciprocidad con el medio ambiente, en tanto rasgos del modo indígena de estar en el mundo, aún en crisis después de la Conquista.

En otro momento, White (2004) explora la voz chamánica del sujeto lírico desde *Poemas nicaragüenses* (1934) hasta *El indio y el violín*. Explica que dicha voz se presenta en lo sobrenatural, lo social y lo ecológico como un equilibrio entre los seres humanos y el paisaje habitado, así como una institución religiosa preocupada por el bienestar y armonía de la sociedad con la reproducción y crecimiento del universo. Entre sus funciones poéticas, por ejemplo, dicha voz explora las tradiciones mesoamericanas; crea, sobre elementos indígenas panteístas y europeos cristianos, una zona sagrada, cuya biodiversidad se presenta amenazada por la historia humana; poetiza estados alterados y extáticos que producen ciertas plantas sagradas endémicas, de ahí que explore el concepto mitobiofílico del *alter ego* y las transformaciones chamánicas[11], para recuperar un paisaje historiado y animado de la memoria colectiva de pueblos autóctonos; transformaciones de los seres; la violencia contra los indígenas. Entre otros, Marrero Henríquez (2014) repite estas conclusiones de White.

Quizás en consonancia con este abordaje de lo chamánico que hace Cuadra, pero sin que la crítica los haya relacionado, se encuentra *Ceremonias desde la lluvia*, del costarricense Carlos Villalobos. Vallejos (2015) estudia en dicho poemario la relación del sujeto lírico con la naturaleza y la cultura bribri[12], en medio de un proceso de búsqueda espiritual e identitaria, en la que el poeta asume un rol como chamán.

---

[10] Término propuesto por Abram (1997) para referirse a todos aquellos elementos no humanos, pero descentrando lo humano como punto de referencia para considerar lo otro.

[11] El mismo Cuadra define el concepto de lo mitobiofílico del *alter ego* en el arte indígena prenicaragüense así: "el *otro* como fundido con el ser humano, o encaramado sobre la espalda, la cara humana dentro de las fauces del animal, o el animal agobiando —como una carga sobre la cabeza y hombros— al hombre [...] Los Zinacantecos y Chamulas de Chiapas —tan vecina culturalmente de la Nicaragua chorotega—, todavía creen que Dios coloca la misma *chulel* en el embrión del hombre y en el de su *nahual* al nacer, y que lo que le suceda al hombre le sucede a su *chanul* (que puede ser coyote, mono, jaguar, etc.)" (1991: 1-2).

[12] Grupo étnico asentado al sureste de Costa Rica, en la cordillera de Talamanca

El otro paradigma del don de la hospitalidad es la poesía de Albán, ya que parte de esta remite al redescubrimiento y consagración de la naturaleza y mitologías indoamericanas. Forns-Broggi (1998) expone que esta poesía universaliza más la tendencia cósmica que Cuadra; por ejemplo: en *El viaje interminable* (1983), el sujeto lírico se disuelve en metáforas ecológicas; en *Geografía invisible de América* (1982), se indaga sobre los dioses, tradiciones indígenas y el destino del ser humano a partir del *Popol vuh*, *Chilam Balam* y otras memorias mesoamericanas. Las voces de los colonizadores, como en Cuadra, funcionan como contrapunto para trazar un mapa espiritual complejo donde se destacan elementos naturales como la tierra, la piedra, el viento, el agua, el sol y el árbol. La ecopoesía de Albán, en su criterio, es parte de aquellas producciones que comprenden la naturaleza, más que como un tema, como una vibración vital en que la palabra se encarga de recordar la experiencia de la vida. Binns (2004) comparte este criterio y establece que la producción poética de Albán es una de las principales representantes de la ecopoesía hispanoamericana. Aventín (2015) sigue a estos dos ecocríticos a la hora de referirse a los susodichos poemarios.

Como se ve, lo indígena resulta un contingente significativo en el desarrollo de este don, no solo en el área mesoamericana, sino también en el Cono Sur, con respecto a los pueblos quechua o mapuche.

Forns-Broggi (1998, 2012) se refiere a "Huk Doctorkunaman Qayay", el poema quechua del peruano José María Arguedas, publicado por primera vez en español ("Llamado a algunos doctores") en 1966. Este texto poetiza el integracionismo opuesto al fragmentarismo; en este sentido, llama la atención a la cultura urbana respecto de su separación de la naturaleza. El tono imperativo del poema simboliza la urgencia de una visión en largo plazo. Revive la adhesión íntima y espiritual con la naturaleza que poco a poco se va incorporando a la vida comunitaria. Su poesía se vincula con la apertura espiritual cuando presta atención a voces ancestrales locales y realidades globales impulsadas por la modernización. López-Baralt (2004) señala la plenitud que vincula intensa, sabia y amorosamente el mundo humano con el no-humano en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949), *Los ríos profundos* (1958) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

El peruano William Hurtado de Mendoza desarrolla en *Mateo Llaqta* (1987) una sabiduría ecológica, un discurso poético que mezcla la épica con la tradición quechua, en la cual se ofrece un sentido andino sobre la tierra o una resistencia de las culturas indígenas. Como Albán, Hurtado de Mendoza recurre a glosas lingüísticas que recuerdan los vocablos regionalistas de los años veinte. No obstante, el uso de los nombres quechuas no cae en la descripción superficial, sino que condensa, como en las voces mayas y nahuas en la poesía de Cuadra y Albán, un redescubrimiento de la naturaleza y la mitología autóctonas (Forns-Broggi, 1998).

Ariz (2015b) analiza *La Wik'uña* (1990), de la chilena Cecilia Vicuña. Este texto reúne marcas de diversas culturas indoamericanas, principalmente la inca, para configurar poéticamente a Ollantaytambo (antiguo centro ceremonial sito en Cusco) como lugar espiritual de dualidades complementarias. Con base en elementos fundamentales (agua, piedra y luz), se tiende una red entre la naturaleza y los incas. Esta red permite reflexionar sobre la consciencia ecológica, pues según la poeta las soluciones a los actuales problemas medioambientales del planeta se encuentran en los saberes ancestrales americanos.

Una de las producciones indígenas que más ha llamado la atención de la ecocrítica es la poesía mapuche contemporánea. Con respecto a ella, Fierro y Geeregat (2004) exploran la problemática de la memoria, el vínculo con el entorno y la preocupación ecológica, específicamente en textos de los chilenos Sebastián Queupul, César Millahueique, Erwin Quintupil, David Añiñir, Bernardo Colipán, Paulo Wuirimilla, Jacquelin Caniguan, Adriana Paredes Pinda, Maribel Mora Curriao, Rosendo Huisca, Febe Manquepillan, Graciela Huinao, Víctor Cifuentes Palacios, Emilio Guaquín Barrientos, Omar Huenuqueo Huiquinao y Carlos Levi.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

Aquellos críticos valoran la palabra colectiva mapuche a la hora de elaborar y soñar la utopía ancestral del trato recíproco entre lo humano y lo extrahumano desde el registro de la denuncia y el ejercicio de la memoria. Marrero Henríquez (2010) reitera esta lectura. Rodríguez (2005, 2013) observa las materias que permean las prácticas discursivas de parlamento intercultural y rituales, en tanto mediación entre el mundo natural y el sobrenatural, es decir, la comunicación entre lo mundano y lo sagrado en la poesía mapuche en general. A continuación, estudios más específicos.

Las *oralituras* mapuches de Lienlaf o Chihuailaf presentan una visión de armonía dentro de la perspectiva moderna occidental de orden; por eso, según Binns (2004), ellos recurren a la aspiración analógica y mítica de los modernos y la búsqueda del arraigo. De ahí que Fierro y Geeregat (2004) sume a ambos poetas a la lista del párrafo anterior. Mientras Binns (2010) apenas menciona que Chihuailaf incorpora la crisis ecológica en su poesía, Ostria (2010) anota que la poesía de Lienlaf representa una de las producciones literarias de origen mapuche donde se encuentran testimonios persuasivos y una resistencia contra la agresividad depredadora de la globalización, así como la defensa de tradiciones y territorios amenazados frente al avance del "progreso". Forns-Broggi (2012) apenas menciona a estos dos poetas. Con respecto a Chihuailaf, solo acota la presencia del sueño como tema relacionado con el agua.

Rozzi (Aillapán y Rozzi, 2004; Donoso, 2015) analiza la poesía de Aillapán desde la ética ambiental y las ciencias ecológicas. Expone, primero, que este poeta lafkenche, a modo de un hombre-pájaro, se comunica con las aves y habla por ellas. Apunta, segundo, las representaciones ornitológicas mapuches presentes en los poemas-cantos, y establece las semejanzas y diferencias con las descripciones científicas, por medio de una metodología integradora de la ornitología, la ecología de comunidades, la antropología y la ética. Fierro y Geeregat (2004) también citan a Aillapán en su listado. Marrero Henríquez (2010) reitera esta nota.

Nótese que la presencia del contingente indígena ha llevado en varios casos a abordar la *ecoespiritualidad*. En este sentido, dos casos más serían las producciones de los españoles César Antonio Molina y Miguel Ángel Bernat. Del primero se encuentra *La estancia saqueada* (1983), en el cual Barella Vigal (2010) advierte una atmósfera panteísta construida a partir de los árboles y bosques de carballos. *Eume* (2007) deja sentir esta misma atmósfera. El río mencionado en el título representa a la infancia y todos los ríos del mundo. Del segundo poeta, Barella Vigal (2010) afirma que en *La belleza del silencio* (2008) se ofrece un acercamiento a la ecocrítica desde el conocimiento filosófico oriental, enfocado en el trato y relación de la espiritualidad budista con la naturaleza.

Volviendo al elemento de lo indígena, contrasta con los estudios anteriores el estilo escueto de Forns-Broggi (2012) cuando menciona apenas el interés que por el mundo indoamericano manifiestan dos textos peruanos: *Zora, imagen de poesía* (1971), de Eleodoro Vargas Vicuña, y *Casa de Jauja* (1985), de Edgardo Rivera Martínez. Cita estos dos poemarios para llamar a una relectura y revalorización de ellos y otros textos de la literatura andina desde la ecocrítica, pero no ofrece ningún detalle más.

El tema de lo indígena lleva (in)directamente al de la Conquista y el colonialismo. Así lo evidencian las producciones de los chilenos Jorge Teillier y Jaime Luis Huenún.

Según Binns (2004), Teillier rescata la *mixitud* pacífica de los orígenes de Lautaro, el cual es producto de la conquista española, francesa, alemana y suiza sobre los mapuches en el sur de Chile. En este sentido, su poesía se orienta a una visión de historicidad de los lugares y se enfrenta al discurso del desarraigo presente en los escritores urbanos de Santiago de Chile. Por lo anterior, aquel observa que en *Crónica del forastero* (1968) se recrea el espacio infantil como un lugar idealizado, integrado armónicamente en el mundo natural que el sujeto lírico, maduro e instalado en la ciudad, intenta rescatar. Asimismo, llama *poesía de los lares* a *El árbol de la memoria* (2000), pues en este poemario se insiste en la necesidad de integrarse en un lugar

donde no se siente soledad, pues se está rodeado por un mundo físico natural y antepasados. En 2010, el mismo ecocrítico apenas menciona que la poesía de Teillier se preocupa por la crisis ecológica. Mayne-Nicholls (2012), por su parte, analiza las comidas y bebidas en *Para ángeles y gorriones* (1995), a fin de proponer que estas materias tienen una voz que infiltra la memoria autobiográfica del poeta en medio de una posición de desarraigo.

Fierro y Geeregat (2004) y Marrero Henríquez (2010) apenas citan la poesía de Huenún. White (2014) sí profundiza en ella. Observa, primero, la presencia del capitalismo popular chileno y su consumismo, promovidos por la dictadura militar y sus signos de modernidad, civilidad y desarrollo; y, segundo, y en contraste con lo anterior, el reconocimiento e inspiración en el legado indoamericano.

¿Qué hay sobre otros ejemplos del don de la hospitalidad? Grosso modo, Herrera (1996) ilustra dicho don con ese sentimiento de albergar lo que alberga al ser (incluir el entorno en lo interno), presente en la poesía de los argentinos Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari, Carlos Moastronardi, Francisco Maradiaga; o bien la pérdida de este sentimiento en la poesía de Alejandra Pizarnik. Partiendo de estas generalidades, Forns-Broggi (1998) afirma —sin dar razones— que la poesía de estos ejemplifica el don de la hospitalidad.

Sucintamente, este último ecocrítico ilustra tal don con la figura del campesino integrado a los seres del valle, en *Rocío en el trébol* (1950), del chileno Óscar Castro; el afán por luchar contra la injusticia y cantar el espíritu humano encarnado en la naturaleza, en *Tierra muerta de sed* (1954), del venezolano Juan Liscano; la poesía existencial, pero utópica apegada al otoño y los ríos, en *Poesía completa* (1989), del peruano Javier Heraud; y el reclamo por una actitud de reciprocidad y sensibilidad en alianza con la naturaleza, principalmente a través de las figuras de los árboles, en *La colina que da al mar azul* (1993) y otros poemas del boliviano Jesús Urzagasti.

Binns (2004) apenas señala la visión de historicidad de los lugares en la poesía del cubano Eliseo Diego y el venezolano Eugenio Montejo, pero no especifica ningún texto en concreto en ninguno de los dos casos.

Poco a poco, la poetización del *oikos* conduce a los tópicos de la armonía y el paisaje. En el primer caso, estaría la poesía del argentino Roberto Juarroz; mientras en el segundo, la del argentino Juan Laurentino Ortiz y los españoles Manuel Padorno, Pedro Perdomo Acedo, Lázaro Santana, Carlos Pinto Grote, Pedro García Cabrera, y José Hierro.

Forns-Broggi (1998) presta mayor atención a *Poesía vertical* (1991, 1997), de Juarroz, y apunta que en este poemario se ahonda en la visión de lo humano relacionado con lo no-humano para construir una mentalidad ajena a los estereotipos de la cultura urbana. De este modo, se critica la racionalidad urbana y se propone superarla mediante la experiencia amorosa. En 2012, el mismo ecocrítico retoma otros volúmenes de este poemario (1969, 1984, 1987, 1993, 1994) y analiza 1) las múltiples formas como la idea de armonía se presenta (la realidad caótica de la naturaleza en constante cambio, la realidad frágil dentro de una insólita imagen sobre el comer, el equilibrio como fusión de objetos y palabras); 2) el amor como marco del ser en sus relaciones vitales y apertura para un saber ambiental que incida productivamente en los imaginarios del ambientalismo contemporáneo; 3) el imperativo de comprometerse con la protección de los hábitat; 4) las interconexiones cósmicas; 5) la caracterización de la condición humana frágil y fugaz; 6) la necesidad de trascender, por un lado, los tradicionales modos de pensar la identidad subjetiva desconectados del nivel emotivo y lo colectivo; por otro, el dualismo humanidad / naturaleza; 7) poemas que podrían interpretarse como *intervalos*; 8) la *eco-ternura*[13] necesaria para cultivar la sensibilidad del yo con el mundo natural.

[13] Forns-Broggi (2012) define la *(eco)ternura* como la simpatía desinteresada que se comparte con el mundo animal, vegetal y mineral a través de la caricia o la palabra poética. Dicha simpatía responde al contacto directo y suave entre los seres. Entiende esta *(eco)ternura* como conciencia ecológica.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

Con respecto al paisaje, Forns-Broggi (2004) observa cómo en *Obra poética. Incluye En el aura del sauce. Poesía y prosas inéditas* (1996), de Ortiz, se presenta la espiritualidad y el paisaje natural (especialmente el entrerriano) articulan una conciencia celebratoria, contemplativa, pero aun política e histórica alternativa a los discursos oficiales. Por eso, sus ecopoemas se configuran sobre estrategias lingüísticas de transparencia, levedad, matices y ambigüedad que: 1) permiten la fusión de los espacios natural y urbano; 2) evaden el didactismo folklórico y se centran en el matiz, la alusión, el medio decir, la interrogación y la duda; 3) dan forma a una utopía que busca la armonía y continuidad en el cambio sin excluir la conciencia del dolor y la injusticia social, a fin de ilustrar cómo es posible generar alternativas económicas, políticas y culturales interesadas en resguardar los ecosistemas e integradas en un todo; 4) buscan sensibilizar al lector con respecto al entorno natural y los destrozos del capitalismo globalizado sobre la biodiversidad del planeta; 5) revaloran estrategias de resistencia de las culturas indígenas del continente.

En otra latitud, Guerra (2006) analiza las representaciones del paisaje canario, no como una hipotiposis de la naturaleza, espacios de evasión o el topos retórico del *locus amoenus*, sino como seres biológicos vinculados con la historia y existencia humanas. En este esfuerzo, señala a algunos poetas quienes buscan representar el paisaje canario no como una simple manifestación de color local ni enumeración de elementos psicogeográficos de la realidad insular, sino como reafirmación de señas de identidad de una literatura propia. En este sentido, habla de *A la sombra del mar* (1963), de Padorno, en donde se reflexiona sobre la identidad y el paisaje radicalmente insular.

Cita, luego, de Perdomo Acedo, los poemas "Gánigo en silencio" (c. 1967 o posterior) y "Cueva pintada" (1970). En el primer texto, el sujeto lírico proyecta su vida en hitos paisajísticos como la Isleta, el mar, el malpaís y el camino, pues su deseo mayor es descansar en el sepulcro telúrico; de ahí que todos los signos de este sepulcro remitan al aborigen, en alusión a los enterramientos tumulares abundantes en Gran Canaria. En el segundo, se plantea una poética personal también a partir de artefactos de arcilla, cerámica y la cueva de Gáldar, en la cual se encuentran frescos aborígenes.

Cuaderno guanche (1977) y *Destino* (1981), de Santana, incorporan igualmente elementos históricos como el gánigo y se relacionan con el paisaje; así como el poema "Llamarme guanche" (1964), de Pinto Grote (Guerra, 2006).

En *La esperanza me mantiene* (1959), *Vuelta a la isla* (1968) y *Las islas en que vivo* (1971), de García Cabrera, se nombra el lugar de la existencia y el paisaje se encuentra en función del ser humano que ve la realidad desde su posición de marino o campesino.

En un tono muy distinto de los anteriores, Barella Vigal (2010) analiza en el poema "Reportaje" de *Quinta del 42* (1952), de Hierro, la presencia de una naturaleza sin tiempo ni vida, cuyos elementos (el mar, las playas, las gaviotas, los montes y los árboles) son imaginados tras los muros de una cárcel y, por tanto, inexistentes para un hombre encerrado y para quien el tiempo carece de sentido.

Finalmente, la pérdida del *oikos* y la experiencia del desarraigo son poetizadas, por ejemplo, en textos peruanos. La serie de 28 poemas escuetos de *Ciudad jardín* (2007), de Rómulo Acurio, juega con los componentes de la ciudad de Lima, con el objetivo de poetizar la soledad contemporánea en el laberinto urbano, deshaciendo lugares comunes. En *Humo de incendios lejanos* (2010), de Eduardo Chirinos, se representa el proceso alienante con imágenes de separación y decadencia, durante la reflexión sobre el lenguaje (Forns-Broggi, 2012).

En suma, se puede concluir sobre este apartado que el don de la hospitalidad motiva distintas representaciones y relaciones del ser con sus distintos *oikos*, tanto externos como internos. Por eso, lo cósmico, lo ecológico, lo indígena, lo mítico y lo paisajístico tienden a dialogar entre sí desde distintos registros estilísticos, a fin de evidenciar la riqueza que la

ecopoesía hispánica contemporánea ofrece en cuanto a visiones de mundo y variedades estéticas.

Resulta fundamental el contingente de lo indígena tanto en América como en España para la mayoría de estas producciones literarias, puesto que las atraviesa directa, tangencial o transversalmente. Ello da lugar a propuestas ecopoéticas que materializan de manera diversa preocupaciones ecológicas que van desde el colonialismo, las cosmogonías y culturas autóctonas de América desaparecidas, el rescate de su memoria, su vínculo con la tierra y su actual sitio en relación con el mundo occidental (pos)moderno, hasta la plenitud y vínculo entre lo humano y el *mundo-más-que-humano*, y la búsqueda de soluciones a los problemas ecológicos en las cosmovisiones indoamericanas. Como se colige, pues, el don de la hospitalidad se encuentra intrínsecamente relacionado con el don del reparo según lo evidencian las producciones analizadas hasta el momento.

Asimismo, los estudios ecocríticos ayudan a visibilizar a los sujetos indígenas hispanoamericanos no solo como motivo temático, sino como productores de discurso ecopoético en diálogo con las tradiciones autóctonas y la actualidad de sus realidades ecológicas (en el amplio sentido de la palabra).

La relación con el oikos y sus representaciones generan también manifestaciones diversas de *ecoespiritualidad*, afianzadas en herencias culturales indoamericanas, panteístas o budistas. Todas ellas implican un vínculo del ser con la naturaleza en términos de unión mística.

Y como es de esperar por lo visto en los apartados anteriores, se detectan igualmente vacíos que las citas o generalidades de Herrera (1996), Forns-Broggi (1998, 2012) y Binns (2004) dejan, como en el caso de Borges, Molinari, Moastronardi, Maradiaga, Pizarnik, Vargas Vicuña, Rivera Martínez, Castro, Liscano, Heraud, Urzagasti, Acurio, Chirinos, Diego y Montejo, cuyas producciones poéticas garantizan aún espacios disponibles de estudio y relecturas.

6. A PARTIR DEL DON DE LA CELEBRACIÓN

El don de la celebración llama a proyectos abiertos y transversales de integración cósmica y sostenible, evitando la separación moderna cultura / naturaleza. Ejemplos de este don serían las producciones ecopoéticas de Neruda, el mexicano José Emilio Pacheco y el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (Forns-Broggi, 1998).

La naturaleza en la poesía de Neruda es representada, desde un punto de vista imaginativo y contemplativo, como una fuerza viva que anima la existencia humana (Durán y Safir, 1981). Forns-Broggi (1998) confirma esta idea, pues observa cómo la naturaleza se torna política, épica y mítica en *Canto general* (1950); gozosa y apreciativa en *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1955) y *Tercer libro de las odas* (1957); cercana al mar y la tierra, y la pasión por las estrellas y el destino terrestre en *Extravagario* (1958).

Con respecto a *Canto general*, Paredes y McLean (2000), Binns (2000, 2010) y Forns-Broggi (2004) coinciden al identificar el ecologismo y la denuncia social, política e histórica ante el colonialismo, la insensibilidad ecológica de los conquistadores, y la ruptura que la Conquista, el *imperialismo ecológico* y la expansión biológica de Europa en América supusieron en la historia ecológica del continente[14]. Fuera de estas coincidencias, Santí (1982) se refiere a *Canto general* como una crónica que documenta la posición y perspectiva nerudiana con respecto a

[14] El concepto de *imperialismo ecológico* es propuesto por Crosby (1988) para abarcar las acciones de dominación de los pueblos colonizadores: la mercantilización de la naturaleza, el expolio, el saqueo sistemático de bienes comunes y la imposición de una visión de mundo que introducen al ser humano y la naturaleza en una relación utilitarista y depredadora.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

la historia y destrucción del planeta. Binns (2000, 2010) observa la vuelta dramática a la naturaleza, el descubrimiento infantil del bosque y las costas chilenos. Por su parte, Forns-Broggi (2004) analiza la génesis y mitificación cósmica del continente americano, sobre los ejes del amor y la armonía de la vida precolombina; la enumeración de especies vegetales y animales; la visión de la tierra como un ser femenino y maternal; el retrato de los indoamericanos identificados con la naturalidad y la participación en los ciclos del ecosistema; los crímenes ecológicos en el siglo XX, como el exterminio y comercio de ballenas, aves, peces; así como la minería, la violación de ritmos naturales; y la manifestación de cierta postura política que busca justificar el ecologismo y la industrialización en aras del progreso socialista, a pesar de la incompatibilidad de estos.

Con respecto a la ecopoesía de Pacheco, Forns-Broggi (1998, 2012) señala cómo los animales simbolizan el alma humana en *Álbum de zoología* (1991), donde con sencillez se aborda la complejidad de los procesos de contaminación, con el objetivo de remarcar la *violencia lenta* que se hace visible con el tiempo[15]. Binns (2004) observa que la destrucción ecológica como tópico se encuentra desde antes en *Los trabajos del mar* (1983), *Tarde o temprano* (1986) y *Ciudad de la memoria* (1989). En estos textos, la realidad contaminada y contaminante llega a invalidar símbolos poéticos supuestamente intemporales como: el bosque encantado, la madre tierra, el aire transparente, el cielo infinito, la lluvia purificadora. Este autor igualmente presenta como tópico la alienación. También apunta cómo en *El silencio de la luna* (1996) se desentierran, dentro del espacio homogéneo de la Ciudad de México, las huellas de lugares que han sido sumergidos u olvidados por la urbanización.

Afín a la producción de Pacheco, podría citarse *Canto a la sombra de los animales* (1988), *Materia prima* (1992), *El libro de los pájaros* (1992), *Cuenta de los guías* (1992), *Amanecer de los sentidos* (1993), *El corazón del instante* (1998) y *La hora y la niebla* (2005), del mexicano Alberto Blanco, los cuales ahondan en el conocimiento de la naturaleza a través de la interacción directa con seres vivos, objetos y el cuerpo mismo. Esto permite desarrollar una conciencia ecológica y una experiencia de interconexión, por medio de la idea de continuidad y supervivencia de los seres vivos animados e inanimados. Así, su poesía une polos separados mediante viajes o transformaciones, luces, olores, sabores, energías y formas de los participantes en el ciclo de la vida y la muerte, alternando puntos de vista de paisajes, antipaisajes, piedras haikus, animales o estampas. Tales transformaciones participan de la existencia cíclica de la vida y muerte, al tiempo que demandan ver el mundo con ojos inocentes y un despertar de todos los sentidos (Acosta, 1995; Forns-Broggi, 1998, 2012).

A pesar de que Forns-Broggi (1998) propone *Poesías completas y algunas prosas* (1977), de Cardoza y Aragón, como paradigma del don de la celebración, es mínimo cuanto dice de este texto, salvo que constituye una prueba del sentimiento y sentido cósmicos de la tierra, del ser en su labor por armonizarse con la naturaleza sin caer en la nostalgia por la provincia idealizada.

Un caso particular es la poesía del chileno Gonzalo Rojas. Aunque Forns-Broggi (1998) no la considera ejemplo del don de la hospitalidad, tal vez su poesía se encuentre a caballo entre este y el don de la celebración. May (1991) observa la participación mágica de la materia pétrea en su poesía, pues la piedra-pensamiento aparece como una sustancia transparente mediante la cual se mira el *ethos* del sujeto lírico. Ruecker (1996) opina que los ecopoemas de Rojas son un depósito de energía, una turbulencia formal, un ser vivo que sostiene la evolución de

[15] El concepto de *violencia lenta* es tomado por Forns-Broggi (2012) de Nixon (2011), el cual refiere a la violencia que se incrementa con el tiempo y cuyas consecuencias se posponen por años, décadas o siglos; por ejemplo: la violencia verbal, la degradación ambiental, el cambio climático, la descongelación de los glaciares, la desertización y erosión de los suelos, los derrames de petróleo, la deforestación, la contaminación de los ríos y mares, entre otros.

toda forma de vida, ya que sus textos equivalen a una fuente renovable de energía, provenientes de las matrices generativas del lenguaje y la imaginación. Forns-Broggi (2012) analiza *Del relámpago* (1981), *Materia de testamento* (1988), *Antología del aire* (1991), *Cinco visiones* (1992), *La miseria del hombre* (1995), *Rayo turbio* (1996) y *Oscuro* (1999); y establece: 1) una sensibilidad para escuchar el cosmos (objetos, espacios, lugares) en su condición natural; 2) la comunicación entre el ser humano y la naturaleza; 3) una conciencia literaria que repercute sobre lo ecológico, lo racional, el machismo y la alienación; 4) los poemas como campo interactivo de energía vital que minan la codicia e insensibilidad modernas.

La celebración del medio ambiente y el *mundo-más-que-humano* permite reconocer otras manifestaciones poéticas relacionadas con lo acuático, las transformaciones y devenires, las hibridaciones genéricas y nuevas formas de escritura, lo vegetal, lo reflexivo, otros planteamientos ecologistas lúdicos y lo animal.

En primer lugar, lo acuático se presenta en dos niveles: lo marino en la ecopoesía peruana y lo fluvial en la argentina.

Según Forns-Broggi (2016), Jorge Eduardo Eielson capta el ritmo de las olas del mar y su presencia como un mar de sentimientos de comunión amorosa, con notoria sencillez expresiva en *Tema y variaciones* (1950); mientras que Blanca Varela utiliza la desaceleración para construir un espacio de introspección y reflexión existencial en correspondencia con el mar, en *El libro de barro* (1993-1994); o bien describe el bienestar interior al captar las resonancias simbólicas de la condición animal, el mar como ritmo de una unión amorosa de muerte y vida, o del horizonte marino y los vientos que afectan el movimiento del mar, en *Concierto animal* (1999).

El agua en la ciénaga (2008), de Alfonso Cisneros Cox, es una antología donde el paisaje marino concentra las resonancias de la escucha interior y expansiva del flujo vital en el tiempo y el espacio, a la vez que diluye las fronteras de especie y contemplación. Las imágenes marinas se vuelven metáforas de la escritura del mar. A veces, estas imágenes y metáforas resaltan aspectos sensoriales (aromas, huellas, ritmos, texturas de sueño), pero también la quietud para practicar la contemplación ecopoética y la reactivación de la memoria del cuerpo múltiple (Forns-Broggi, 2016). De ahí que en dicha antología se recurra al uso del haiku: un género lírico cuyo breve sistema se dirige a mantener una relación y un culto con la naturaleza; una visión clara y espontánea del mundo exterior, la cual se complace con el preciosismo del color y las formas de la naturaleza (Cisneros Cox, 1997).

La recurrencia al tema del agua es notoria en las poesías de Juarroz y Ortiz. En *Poesía vertical*, el agua es vista desde la perspectiva ecológica, como la búsqueda de la unidad cósmica y marcador de inmersión y profundidad. En *La brisa profunda* (1954), *La orilla que se abisma* (1970), *En el aura del sauce* (1970) y otras partes de la *Obra completa* de Ortiz, se plantea la preocupación por los afluentes Paraná, Gualeguay y Entre Ríos; esto a modo de conversación, representando gráficamente con los versos el flujo de las aguas y registrando una dimensión musical desde un contacto sensorial e íntimo con el ambiente (Forns-Broggi, 2012).

En segundo lugar, el tema de las transformaciones y devenires es innovador, ya que demuestra hasta dónde llegan las manifestaciones ecopoéticas hispánicas en su afán por explorar los problemas medioambientales, desde otras perspectivas que no sean necesariamente humanas.

El devenir-insecto es el más empleado como estrategia discursiva. En *El amor insecto* (2003), el chileno Cristián Basso usa este recurso para empequeñecer el foco y hurgar entre signos de mundos más pequeños, frente al modo de vida que cada vez más apuesta por la renovación de diseñadores de robots, estrategias militares y programadores de redes sociales. El devenir-insecto le permite establecer conexiones, recorrer terrenos inestables y siempre mudables; cruzar fronteras. Así, llegan a converger la condición amorosa con la condición biológica de los invertebrados, en un tono un tanto inteligible pero sugerente, que nunca recurre a

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

la división entre lo humano y no-humano, lo lúgubre de la luz, lo agradable de lo disconforme, ni a negaciones ni descripciones patológicas, sino a un fluir de sensaciones e intensidades expresivas. Igualmente, esta estrategia le permite, desde la perspectiva del *compost*[16], construir imágenes de decadencia y renovación de los ciclos naturales la descomposición las cuales, más que estancamiento, expresan la inseparabilidad del sentir y pensar del cuerpo y la naturaleza (Forns-Broggi, 2012).

Dicho devenir tiene sus resonancias en el ecopoema "Verás que no lo ensartas tan fácilmente" (2006), donde el peruano Reynaldo Jiménez resume una filosofía de la multifocalidad; o bien en *Frágiles trofeos* (2007), del también peruano Jerónimo Pimentel, donde desde el punto de vista del insecto se abandonan las regulaciones de observación aparejadas a los hábitos de percepción. Juarroz, en *Poesía vertical*, utiliza el devenir-insecto en el mismo sentido que estos dos últimos poetas; sin embargo, llega a caracterizarlo como caída, pues la repetición de la acción de caer construye una imagen del proceso que resalta la condición de mutabilidad (Forns-Broggi, 2012).

La propuesta del devenir-pez se encuentra en *El pez de oro* (1957), del peruano Gamaliel Churata. Esta resulta ilegible para la racionalidad occidental monolingüe. El interés por el mundo indígena y una expresión de *ecoespiritualidad* llevan a que en este poemario se reactualice un mito aymara y se componga de forma original un pensamiento andino, que permite crear nuevos campos de percepción y afectividad de un ser fragmentado y polifónico (Forns-Broggi, 2012).

El devenir-árbol se puede captar en *Meditaciones en el bosque* (2007), de la argentina Selva di Pasquale, quien expresa la urgencia de encontrar lo natural y participar del sonido del desierto que luego se transforma en bosque o cuerpo planetario. De ahí que este devenir manifieste la mutación del desierto, donde la metamorfosis es el cuerpo de dimensiones de bosque (Forns-Broggi, 2012).

Finalmente, en *Nostos* (1996) y *Suzuki Blues* (2006), del peruano Renato Sandoval, el sujeto lírico asume el rol de un viajante que no solo reflexiona espiritualmente sobre el viaje, sino que también muta y en ocasiones es árbol, ave, ciudadano, ameba, entre otros; esto le permite fundir dialógicamente el microcosmos humano con el macrocosmos natural (Forns-Broggi, 2012).

En tercer lugar, el deterioro medioambiental ha motivado a algunos poetas a buscar otras formas de expresión, sobre todo híbridas y, por tanto, a tender relaciones intertextuales e intermediales. Quizá quien haya experimentado más en este sentido es Vicuña. Así lo deja ver Ariz (2015a) al analizar la instalación poético-visual *Semi ya* (2000). Desde el juego etimológico y semántico de "semi ya" ("semilla" + adverbio de tiempo), dicha instalación establece una relación de cuidado entre el ser humano y la naturaleza, apoyada en poesía, juegos de palabras, fotografía, cine, música, tejidos y otras materialidades artísticas; así incorpora la preocupación ecológica, la salvación de especies, una botánica poética y la recuperación de los saberes indígenas.

Ariz (2015a), además, establece una relación intertextual entre esta instalación y la actualización que la chilena Soledad Fariña hace de esta en su poema "Cardosanto", de *Donde comienza el aire* (2006). Este poema rinde homenaje al trabajo multidisciplinario de Vicuña, fusionando la naturaleza con la literatura, por medio de sustantivos o atributos predicativos vinculados con lo urbano, la naturaleza, el cuerpo y los tejidos; y una distribución visual de los versos, a fin de aprehender la propuesta ecológica de *Semi ya*.

Dentro de las nuevas formas de expresión ecológicas se encuentra la *escritura material* de Zurita. Donoso y Espinaza (2015) y Donoso (2015) comprenden por *escritura material* la práctica experimental de inscribir significados fuera del soporte papel, interviniendo en cuerpos y

[16] Según Forns-Broggi (2012), el término *compost* refiere a la regeneración de lo biodegradable, lo viejo, lo deteriorado, lo catabolizado, lo descompuesto y sucio.

espacios colectivos, a fin de lograr un cruce entre arte visual, paisaje y escritura. A mediados de los 70, Zurita visualizó el cielo y el desierto como inmensas páginas y, en 1982, junto al Colectivo de Acciones de Arte (CADA), consiguió que cinco aviones trazaran con humo blanco en el cielo de Nueva York los quince versos de su poema "La vida nueva". En 1993, con la ayuda de maquinaria pesada, Zurita logró escribir en la arena del desierto de Atacama la frase "Ni pena ni miedo" la cual, por su extensión (3 km), solo podía ser leída desde el aire. En un tercer proyecto, Zurita presentó las primeras maquetas de *Escritura en los acantilados*. Los tres casos, por tanto, ejemplifican el arte ecológico, en el cual el entorno es soporte de los poemas y forma parte de la construcción de su sentido, con el propósito de juntar poesía y naturaleza, pues ambas son lo mismo. De ahí que la *escritura material* de Zurita emerja en un espacio entre los devenires generativos de la naturaleza y la práctica artística para difuminar así los límites entre lo humano y lo no-humano.

Lamentablemente, poco dice Forns-Broggi (2004) sobre los poemas e instalaciones de Eielson, donde se invita a los lectores a ser interlocutores espirituales del paisaje.

En cuarto lugar, lo vegetal apenas se menciona como motivo en *No tengo ruiseñores en el dedo* (2008), donde Chirinos expresa el flujo de lo cíclico a manera de metamorfosis de hojas; en el poema "El huarango" (2008), del peruano Sérvulo Gutiérrez, texto que está dirigido a la *Prosopis pallida* y la exalta; o en *Tigre* (2010), de los argentinos Javier Cófreces y Alberto Muñoz, donde se ofrecen poemas, descripciones históricas y biológicas sobre plantas y árboles de la región del Tigre en el delta del Paraná (Forns-Broggi, 2012). White (2010) se limita a referenciar la metáfora del césped asociada al miedo en el poema "Dos murales: U.S.A.", del nicaragüense Carlos Martínez Rivas.

Arte de granujas (1987), del peruano Armando Rojas Adrianzén, intenta reparar la pérdida de contacto con la naturaleza. Por eso, presenta al árbol, más que como un símbolo o noción teórica, como un escenario de un proceso de transformaciones, ya que la realidad corresponde a un mundo cambiante y dinámico de varias capas y matices, ajeno al lenguaje clasificatorio o fijador. En este esfuerzo poético, los rasgos humanos y vegetales son presentados con cierta ambigüedad (Forns-Broggi, 2012).

Binns (2004) toma como ejemplo el poema "Árbol genealógico", de la *Antología presunta: 1976-2002* (2003), del chileno Eduardo Llanos, para referirse a la voluntad integradora y fraternal de lo orgánico que en algunos de sus ideogramas de árboles se ofrece. En este texto, el respeto por cada rama, nudo u hoja del tronco del ideograma es el llamado a arraigar la poesía en su ecosistema cultural.

En quinto lugar, la contemplación del cosmos conduce hacia la reflexión. *Material memoria* (2000), del español José Ángel Valente, se adentra en la materialidad intangible de las nubes y transparencia del aire para descubrir el ánima del cosmos concebido como un animal en que la luz, agua, aire y fuego componen su figura. El poema "Las nubes", en este sentido, constituye una paradoja: una introspección hacia afuera, pues en las formas de la naturaleza durante el ocaso se vislumbra la razón de ser del ocaso interior (Marrero Henríquez, 2014). El propio Marrero Henríquez (2010) se refiere a sus *Reversos ejemplares* (2010) y acota que en su poemario el sujeto lírico intuye cómo la cultura y la naturaleza están unidas en la evolución de la vida y se adentran en la luz de las cosas. El lenguaje poético constituye una pulsión primitiva por conocer la evolución natural de los seres que perciben el ritmo y armonía de lo creado. En el compromiso con el lenguaje está asimismo el compromiso con la ecología.

En sexto lugar, Forns-Broggi (2012) se refiere a algunas prácticas ecopoéticas como otras formas lúdicas de presentar inquietudes ecologistas.

En *Vox horrísona* (1978), el peruano Luis Hernández juega con las inexistentes divisiones entre la acción cromática del mar, el sol, el cielo y la niebla; la alienación del color y la enajenación de la vida de forma irónica; el *ecocinismo* de las compañías de extracción de recursos

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

naturales que contaminan el medio ambiente y el lenguaje. Presenta, asimismo, a Gran-Jefe-Un-Lado-del-Cielo como un personaje extraño y multifacético quien, desde su posición de cantor, oyente y vagabundo, expresa el amor có(s)mico como empresa armoniosa. De ahí que se empleen lúcida y lúdicamente canciones llenas de humor y ternura, cuyo tono de rebeldía contra los modelos de normalidad conserva la infancia inocente y maravillada como referente vital frente al ritmo aburrido y acostumbrado de la vida cotidiana limeña. El juego y solemnidad de este poemario, por tanto, ofrece una visión planetaria.

Tal vez en sintonía con lo anterior, aparecen producciones sobre los ritmos de la vida en la ecopoesía argentina. Por ejemplo, la convocatoria verbal, la trama de la vida metamorfoseada en música, la incertidumbre y la ambigüedad en *Aguas aéreas* (1991), de Néstor Perlongher; los vínculos perceptivos y la experiencia corporal de la danza sensible y antigua del mundo natural en *El sabor de la fruta* (2008), de Guillermo Siles; o bien el sentimiento de plenitud en *La plenitud* (2010), de Claudia Masin.

Por último, y acostumbrado ya a la brevedad de Forns-Broggi (1998), el lector se encuentra con que la animalia se convierte en medio de reflexión autocrítica sobre el quehacer poético y lección de historia en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), *Agua que no has de beber* (1971) y *Como higuera en un campo de golf* (1972), del peruano Antonio Cisneros.

En conclusión, se puede observar que:

1) El don de la celebración motiva la producción de ecopoéticas encaminadas hacia una actitud protectora y solidaria, ya que su abordaje temático sugiere la necesidad de no abandonar la humildad humana frente a la vida en su dimensión ecológica, celebrar lo natural, recuperar las habilidades de percepción y sensaciones que la vida urbana y el capitalismo ha atrofiado. Tal actitud deja ver, por tanto, puntos de conexión entre este don y el de la hospitalidad.
2) La celebración del medio ambiente y el *mundo-más-que-humano* genera propuestas singulares e innovadoras: aquellas relacionadas con las transformaciones y devenires, las cuales exploran otras formas de mirar, comprender y resolver la crisis ecológica desde miradas que desestabilizan el antropocentrismo. Resulta significativo que la mayoría de los poetas que trabajen las estrategias de los diferentes devenires sean del Cono Sur, principalmente de Perú. Quizás este particularidad encuentre sus orígenes en la idea incaica del animismo, pues los grupos indoamericanos de esta región —como señala Huber (1961)— creían en que no existía prácticamente ninguna materia inanimada; dicha creencia regía su mundo e idea de metempsicosis.
3) Tanto las producciones poéticas como sus lecturas ecocríticas han implicado un abordaje intermedial, multigenérico, intertextual y lúdico dentro de un diálogo discursivo que oscila entre la armonía y el caos de los ecosistemas. Esto demuestra, una vez más, como viene siendo desde los 90, que el análisis ecocrítico obedece a una reflexión transdisciplinar donde se encuentran no solo lo literario, sino también lo *heteroforme*, lo discontinuo y lo intermedio de una multiplicidad de enfoques y realizaciones artísticas y científicas con miras siempre a entender y solucionar, ética y humanísticamente, la crisis medioambiental.
4) Como es recurrente, existen vacíos producto de las citas o referencias generales de Forns-Broggi (1998, 2004, 2012) y Binns (2010), las cuales dejan aún abiertas, como espacios de estudio y relecturas, las ecopoesías de Cardoza y Aragón, Chirinos, Gutiérrez, Cófreces y Muñoz, Martínez Rivas, Eielson y Cisneros.

7. CONSIDERACIONES FINALES

Aunados a las conclusiones parciales en cada apartado, se pueden establecer los siguientes asertos.

Las producciones que han sido objeto de estudio en los estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea encontrados hasta mayo de 2017 ratifican el desarrollo desigual de esta corriente crítica en el ámbito hispánico: de los 131 poetas citados, referenciados o analizados en las fuentes, 116 (88,55%) son latinoamericanos y 15 (11,45%), españoles.

A pesar del primer porcentaje, el abordaje transareal ayuda a presentar y visualizar que el desarrollo de tales estudios es asimétrico no solo entre España y América Latina, sino también dentro de esta última. De acuerdo con el número de poetas citados, referenciados o analizados, el 32,82% de los estudios ecocríticos se han enfocado en producciones ecopoéticas de Chile; 18,32%, de Perú; 11,45%, de España; 10,69%, de Argentina; 6,11%, de México y Nicaragua; 3,05%, de Uruguay; 2,29%, de Cuba; 1,53%, de Guatemala, Costa Rica, Colombia y Venezuela; 0,76%, de El Salvador, Panamá, Ecuador y Bolivia. Podría explicarse que la mayor cantidad de poetas considerados por los ecocríticos provenga de Chile y Perú debido a que: 1) la tendencia actual de los estudios historiográficos se centra en regiones como la andina (Mackenbach, 2010); 2) la destrucción y desaparición del sustrato indígena, la selva del Amazonas, la minería y la injusticia medioambiental pesan significativamente dentro de las preocupaciones ecológicas del subcontinente, como muestra de aquellas zonas del Tercer Mundo afectadas irremediablemente por el capitalismo, el antropocentrismo y el *imperialismo ecológico* de las potencias mundiales.

Estos porcentajes, empero, no evidencian realmente el alcance de la ecocrítica hispánica, debido a tres razones.

En primer lugar, dentro de esta irregularidad porcentual, destacan los acercamientos a las producciones ecopoéticas de Parra (9 estudios), Cardenal y Belli (8 estudios), Aridjis y Cuadra (7 estudios). ¿Por qué en concreto estos poetas? Dos posibles respuestas.

Por un lado, tendría que ver con el predominio de México y Centroamérica como dos de las regiones latinoamericanas que, como se ha dicho, son atendidas principalmente por la historiografía; sin embargo, habría que relativizar este aserto en relación con Centroamérica, ya que predominan los estudios ecocríticos enfocados en las producciones nicaragüenses y sus temáticas histórico-políticas, antropológicas y biológicas. ¿Acaso no se encuentran desarrollados estos tres ejes también en el resto de producciones poéticas centroamericanas, aunque en diferentes grados? Marrero Henríquez afirma: "Mesoamérica es la región que, por su tamaño reducido, más se ha visto amenazada por el desastre ecológico desde 1970 y que alberga la cultura clásica maya y su cosmovisión de equilibrio entre los seres que habitan la tierra" (2010: 195). Quizá la narrativa ecologista y su ecocrítica sí atiendan la región mesoamericana considerando la cosmovisión indígena maya y los conflictos políticos pero, en el caso de la ecopoesía y sus estudios, Nicaragua viene a funcionar como sinécdoque de Mesoamérica y Centroamérica (con las dificultades que implica ya conceptualizar a esta última). Tal vez esta configuración sinecdótica de Nicaragua esté vinculada a la segunda respuesta.

El predominio de estudios referidos a las ecopoesías de Parra, Cardenal, Belli, Aridjis y Cuadra se debe a que dichos poetas han sido de los primeros en ser estudiados por Forns-Broggi (1998, 2012, 2016), Paredes y McLean (2000), Binns (2000, 2004, 2010) y White (2002, 2010, 2011, 2014), y estos ecocríticos se han convertido en referencias indispensables para los consecuentes estudios.

El predominio anterior está vinculado a la segunda razón. De las 54 fuentes encontradas, el 9,09% corresponde a estudios de White; 7,27%, de Forns-Broggi; 5,45%, de Binns. Debido a este predominio, estos tres autores y sus estudios se han convertido en referencias capitales e

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

indispensables para emprender y orientar críticas con respecto a la ecopoesía hispánica contemporánea. De ahí que algunos ecocríticos más recientes, como Galindo (2004), Ostria (2010), Marrero Henríquez (2010, 2014) o Donoso (2015), (re)visiten producciones en específico y, por tanto, tiendan a repetir algunos presupuestos, observaciones y apreciaciones de aquellos autores. De esta manera, conocer los autores y estudios referenciales para la ecocrítica hispánica y a aquellos otros autores que han abierto entre redundancias y nuevos aportes el camino a esta perspectiva crítica evitará cometer repeticiones en el futuro, o bien orientará la exploración de otros aspectos (aunque pareciera que el espectro de posibilidades se cierra) sobre los mismos poetas. En todo caso, dedicarles mayor atención a los vacíos señalados en las conclusiones parciales, encontrar motivos que antes no hayan sido vistos e inclusive explorar otras nuevas producciones abrirán provechosamente un campo significativo de posibilidades de lecturas ecocríticas.

Con respecto a los vacíos, obsérvese que aún no existen análisis sobre producciones de poetas que hablen y publiquen en lengua española en Estados Unidos u otros rincones, como tampoco autores de Puerto Rico, República Dominicana, Honduras ni Paraguay. Con respecto al área del Caribe, Forns-Broggi (2012) menciona que la naturaleza es clave para algunas poetas afrocaribeñas, pero nunca nombra a ninguna. Por tanto, las producciones ecopoéticas de estas áreas invitan a que se las explore desde las claves heterogéneas que la ecocrítica propicia.

En tercer lugar, no todas las prácticas de los poetas examinados por los investigadores han sido analizadas con la misma profundidad ni detenimiento metodológico. Algunas se quedan tan solo en el nivel de la cita o referencia del poeta, un poema o un poemario; o bien del comentario general. Esta coyuntura invita a los investigadores a comprometerse de manera más sistemática con la ecocrítica y sus principios transdisciplinarios, a fin de abordar con mayor observación las realizaciones de la ecopoesía hispánica contemporánea. Por esta razón, se aportan, en el apartado siguiente, algunas recomendaciones metodológicas.

Pasando al punto de las temáticas analizadas hasta ahora, se puede establecer que predominan aquellas relativas o afines a los dones de la hospitalidad, la celebración y el reparo, así como a la devastación ecológica, ya que dichas producciones buscan —como diría Paz (1999)— recordar desde una postura crítica ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas, a fin de resarcir el daño ecológico, promover la supervivencia del planeta y orientar al lector —valgan las palabras de Chen— hacia "una toma de posición acerca del individuo y sus posibilidades de desarrollo sostenible y acorde con prácticas de equidad y de tolerancia" (2015: 100). El predominio de aquellos cuatro ejes temáticos convierte la ecopoesía hispánica contemporánea —siguiendo a Forns-Broggi (2012)— en un campo generador de energías, puesto que critica la alienación con respecto a lo natural, cuestiona los hábitos colectivos y los valores de relación ambiental determinados por la herencia colonial, transforma la relación actual de los seres humanos con la naturaleza y nutre un saber ecologista que sienta las bases del diálogo transcultural y las políticas de sustentabilidad. Para una mejor visualización de los temas explorados, obsérvese la siguiente tabla.

TABLA 1. Temáticas analizadas por los estudios ecocríticos sobre ecopoesía hispánica contemporánea

Temáticas analizadas	*Casos*	*Porcentaje*
Don de la hospitalidad	34	16,50
Don de la celebración	30	14,56
Don del reparo	25	12,14
Devastación ecológica	25	12,14
Don de la voz femenina	16	7,77
Metamorfosis, transformaciones y devenires	13	6,31

Ecoespiritualidad	12	5,83
Alienación	10	4,85
Visión humorística o irónica de los problemas de la naturaleza y el antropocentrismo	7	3,40
Hiperurbanización e hipercontaminación	6	2,91
Ecocentrismo	6	2,91
Conciencia etnobotánica y bioalfabetización	5	2,43
Decolonialidad y poscolonialismo	4	1,94
Poesía y naturaleza como creación	3	1,46
Naturaleza como adorno desde una perspectiva antropocéntrica	3	1,46
Discurso tóxico	3	1,46
Justicia medioambiental	3	1,46
Función ecologista de la poesía	1	0,49
Total	206	100

En definitiva, esta revisión bibliográfica desde el enfoque transareal ofrece un marco referencial sobre los abordajes que con respecto a la ecopoesía contemporánea la ecocrítica ha producido en su lento camino por abrirse espacio al margen de los estudios y cánones literarios en el ámbito hispánico.

8. RECOMENDACIONES

La ecocrítica no posee una técnica ni metodología únicas. Su estrategia epistemológica y metodológica ha sido abrir el horizonte crítico y reflexivo hacia la investigación de diversos tópicos socioecológicos, con el propósito de difuminar las barreras entre el *afuera* (su relación con el contexto) y el *adentro* (la autonomía) de los textos literarios (Donoso, 2015). En consecuencia, las opciones inter/transdisciplinarias han sido numerosas. De ahí que a continuación se agrupen en seis opciones metodológicas algunas directrices que pueden llevar a investigadores a efectuar un análisis poético desde la ecocrítica[17].

Previo a todo análisis, los ecocríticos deben preguntarse: 1) si los textos con que trabajarán actúan como cargadores o agentes de la *ecocentricidad*: si en ellos se predica un cambio de perspectiva desde el antropocentrismo y egocentrismo hacia el ecocentrismo, según el cual el entorno natural se convierte en el protagonista; 2) si la voz poética logra renunciar al mito de la separación humana de la naturaleza; 3) si el poema abandona, o por lo menos cuestiona, los enfoques básicos de la literatura, por ejemplo, la conciencia humana tradicional (Buell, 1995; White, 2004). A partir de aquí, el análisis requerirá una flexibilidad metodológica que coordine, por lo menos, teoría estética, percepción fenomenológica, práctica poética y usos creativos de principios ecológicos básicos (Scigaj, 1999; Forns-Broggi, 2004).

Una primera opción podría denominarse dialógica, partiendo de que Murphy (1995) recalca la orientación dialógica al estilo de Mijaíl Bajtín que la ecocrítica tiene. Esta orientación se alcanzaría al transferir con pertinencia al análisis textual, o viceversa (Buell, 1999), herramientas hermenéuticas y conceptuales de diferentes teorías filosóficas y movimientos sociales que se ocupan de las relaciones humanas con su entorno (ética medioambiental, ecosofía, ecofeminismo, ecología profunda, justicia medioambiental, ecologismo del sur, entre otras) (Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella Vigal, 2010); o bien métodos de disciplinas dispares (biología, ciencias políticas, ciencias naturales, geografía, historia, filosofía, ética,

[17] Tales opciones no son exclusivas para la poesía; bien pueden adaptarse a cualquier texto literario ecologista.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

arquitectura, antropología, arqueología, estudios poscoloniales, historia ambiental, historia del arte, estudios literarios, entre otros) (Forns-Broggi, 2012).

La recuperación sería una segunda opción, en tanto el análisis ecocrítico pretende rescatar del olvido producciones literarias que abordan temas ecológicos, o bien releer aquellos textos canónicos en donde la naturaleza ha sido estudiada desde una perspectiva unívoca (Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella Vigal, 2010).

La tercera opción se vincularía con el entorno. Para motivar cualquier lectura ecocrítica, es primordial ver el *oikos*, interesarse y preocuparse por él, escribir sobre él y concebir que uno está y pertenece a sus redes (Binns, 2010). La ecocrítica busca transformar la conciencia medioambiental, de modo que esta pase de ser una inquietud en el plano abstracto a una preocupación tangible y real. De ahí que el análisis ecocrítico procure fijarse en la materialidad física y científica del lugar: trascendiendo lo abstracto, pasivo y simbólico hasta lo tangible, específico y claro con respecto a la biodiversidad y la conciencia ecológica (Buell, 2005; Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella Vigal, 2010).

Una cuarta opción se asociaría con la identidad. Desvinculando la calidad estética del contexto socioeconómico, político y ecológico, la ecocrítica pretende acercar al ser a la tierra y enseñar cómo mejorar las relaciones con el medio ambiente. De acuerdo con Murphy (1995), estas relaciones pueden ir desde la negación de toda independencia con el entorno hasta una interrelación entre lo humano y lo *más-que-humano*. La naturaleza de estas relaciones contribuye a la construcción de una identidad, ya sea local (geográfica), histórica (cultural) o individual (personal). Según el tipo de identidad forjada a través de estas relaciones con el entorno, se determinan las actividades culturales hacia el medio ambiente y la relación con la percepción del medio. En consecuencia, se puede llegar a explicar las actitudes hacia la crisis ecológica. Así, analizar los textos poéticos permite estudiar las representaciones de las actitudes culturales en tales textos (Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella Vigal, 2010).

La poetología ofrece una quinta opción. Bühler (2010) propone combinar la contextualización histórica de las representaciones de problemas medioambientales con la investigación de la *poetología del conocimiento ecológico*, examinando las metáforas principales y las técnicas de representación.

Por último, con base en los principios de Guillén sobre la tematología en la literatura comparada, Garrigós (2010) observa que el estudio de los temas relacionados con el paisaje y fenómenos naturales entraría en el espacio de la ecocrítica, pues demuestra afinidad entre ambos tipos de análisis, dado que tanto la tematología como la ecocrítica transforman y socializan los fenómenos naturales.

Cabe mencionar que la ecocrítica hasta hoy no ha significado ninguna revolución en cuanto a metodología ni ha aportado ningún paradigma definitivo. A pesar de las anteriores recomendaciones, el debate sigue abierto. No obstante, debe considerarse en todo momento que la ecocrítica busca proporcionar: "una manera constructiva de entablar una conexión entre la naturaleza y la literatura con el fin de criticar lo destructivo, lo poco ético y lo instrumentalista, por una parte; y celebrar y promover lo constructivo, la ética medioambiental y lo ecológico, por otra" (Murphy, 2010: 13). Sin esta premisa, toda metodología ecocrítica sería insostenible.

Bibliografía

ABRAM, David (1997) *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Nueva York, Vintage.

ACOSTA, Juvenal (1995) "Preface" en Alberto Blanco, *Dawn of the Senses*, San Francisco, City Lights Books, pp. viii-xi.

AILLAPÁN, Lorenzo y Ricardo ROZZI (2004) "Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile", *Ornitología Neotropical*, XV, pp. 419-434.

ALAMEDA OSPINA, Raúl (1998) "Cambiamos o desaparecemos" en VV.AA., *Biodiversidad, recursos naturales en la guerra del siglo XXI*, Santafé de Bogotá, Disloque, pp. 89-98.

ARAYA, Juan Gabriel (2008) "Nicanor Parra. De la antipoiesis a la ecopoiesis", *Estudios Filológicos*, XLIII, pp. 9-18.

ARIZ, Yenny (2005) "La loba y la luciérnaga. La heterogeneidad del discurso poético de Rosabetty Muñoz y Sonia Caicheo", *Acta Literaria*, XXXI, pp. 63-82.

—— (2015a) "Ecología y literatura en la poesía chilena contemporánea: *Semi ya*, de Cecilia Vicuña, y 'Cardosanto', de Soledad Fariña", *Mitologías Hoy*, XII, pp. 294-311.

—— (2015b) "La red espiritual de Ollantaytambo en *La Wik'uña*, de Cecilia Vicuña: Agua, piedra y luz", *Humanidades*, V (2), pp. 1-28.

AVENTÍN, Alejandra (2015) "Cósmica quietud: apuntes para una lectura ecocrítica de la poesía de Laureano Albán", *Boletín Millares Carlo*, XXXI, pp. 204-219.

BARELLA VIGAL, Julia (2010) "Naturaleza y paisaje en la literatura española" en Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid-Frankfurt-Orlando, Iberoamericana-Vervuert, pp. 219-238.

BINNS, Niall (2000) "*¿Puro Chile, es tu cielo azulado?* Poesía ecologista en la *delgada patria* (Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Nicanor Parra)", *Ixquic*, II, pp. 38-54.

—— (2004) *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza.

—— (2010) "Ecocrítica en España e Hispanoamérica", *Ecozon@*, I (1), pp. 132-135.

BUELL, Lawrence (1995) *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press.

—— (1999) "The Ecocritical Insurgency", *New Literary History*, XXX, pp. 699-712.

—— (2001) *Writing For an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the US and Beyond*, Cambridge-Londres, Belknap Press of Harvard University Press.

—— (2005) *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford, Blackwell.

BÜHLER, Benjamin (2010) "Repräsentationen der Ökologie", *Ecozon@*, I (1), pp. 86-90.

CARRASCO, Iván (1990) *Nicanor Parra: La escritura antipoética*, Santiago de Chile, Universitaria.

—— (1998) "*De la tierra sin fuegos:* Voz de los que no tienen voz", *Revista Chilena de Literatura*, LII, pp. 69-82.

CHEN, Jorge (2014) "La marginalidad urbana y la ecocrítica: la errancia en la poesía de Henry A. Petrie", *Cahiers des Amériques–Figures de l'Entre*, IV, pp. 41-58.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

CHEN, Jorge (2015) "Conciencia ecocrítica en la poesía nicaragüense contemporánea: Alberto Juárez Vivas y Henry A. Petrie", *Káñina*, XXXIX (1), pp. 99-106.

CISNEROS COX, Alfonso (1997) "Naturaleza y brevedad: el haiku en la poesía latinoamericana", *Evohé*, III, pp. 127-152.

CROSBY, Alfred (1988) *Imperialismo ecológico: la expansión biológica de Europa, 900-1900*, Barcelona, Grijalbo.

CUADRA, Pablo Antonio (1991) *El hombre: un dios en el exilio*, Managua, Fundación Internacional Rubén Darío.

DAWES, Greg (1993) *Aesthetic and Revolution. Nicaraguan Poetry 1979-1990*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.

DEITERING, Cynthia (1996) "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s" en Cherryll Glotfelty y Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, pp. 196-203.

DONOSO, Arnaldo y Ricardo ESPINAZA (2015) "Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. *La escritura material* de Raúl Zurita", *Ecozon@*, VI (2), pp. 67-80.

DONOSO, Arnaldo (2015) "Estudios literarios ecocríticos, transdisciplinaridad y literatura chilena", *Acta Literaria*, LI, pp. 103-118.

DURÁN, Manuel y Margery SAFIR (1981) *Earth Tones. The Poetry of Pablo Neruda*, Indiana, Universtiy Press.

FIERRO, Juan Manuel y Orietta GEEREGAT (2004) "La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXXIII, pp. 77-84.

FLYS JUNQUERA, Carmen, José Manuel MARRERO HENRÍQUEZ y Julia BARELLA VIGAL (2010) *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid-Frankfurt-Orlando, Iberoamericana-Vervuert.

FORNS-BROGGI, Roberto (1998) "¿Cuáles son los dones que la naturaleza regala a la poesía latinoamericana?", *Hispanic Journal*, XIX (2), pp. 209-238.

——— (2004) "El eco-poema de Juan L. Ortiz", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXXIII, pp. 33-48.

——— (2012) *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica de nuestras Américas*, Lima, Nido de Cuervos.

——— (2016) "Escribir como el mar: notas sobre algunos ecopoemas en la orilla sur de la tierra" en Montserrat López Mujica y María Antonia Mezquita Fernández (eds.), *Visiones ecocríticas del mar en la literatura*, Alcalá de Henares, Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, pp. 157-170.

GALINDO, Óscar (2004) "Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXXIII, pp. 65-76.

GARCÍA, Teresa y Alberto GARCÍA (2015) "Breathing with the Other: Ethics and Eco-socialist Perspective in the Poetry of Jorge Riechmann", *Ecozon@*, VI (1), pp. 58-72.

GARRIGÓS, Cristina (2010) "Claudio Guillén y los fenómenos naturales en la literatura: estudio de la relación entre tematología y ecocrítica" en Montserrat Cots Vicente y Antonio Monegal (coord.), *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y*

Comparada (1), Barcelona, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 107-119.

GLOTFELTY, Cheryll y Harold FROMM (1996) *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press.

GUERRA, Oswaldo (2006) "Paisaje, identidad y existencia en la literatura canaria" en José Manuel Marrero Henríquez (ed.), *Pasajes y paisajes. Espacios de vida, espacios de cultura*, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 69-88.

HEFFES, Gisela (2014) "Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XL (79), pp. 11-34.

HEISE, Ursula (2006) "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism", *PMLA*, CXXI (2), pp. 503-516.

HERRERA, Ricardo (1996) *Espera de la poesía. Ensayos sobre poesía argentina*, Buenos Aires, Nuevo Hacer, Grupo Editorial Latinoamericano, Colección Temas.

HOFER, Stefan (2010) "Soziales System statt Ökosystem. Für eine gesellshaftstheoretische Grundierung des Ecocriticism", *Ecozon@*, I (1), pp. 91-97.

HUBER, Siegfried (1961) *El imperio inca*, Barcelona, Jano.

JEREZ GARCÉS, Gabriela (2010) "*Círculo* y *Sur*. Lectura ecocrítica de Astrid Fugellie y Diana Bellesi", *Ogigia*, VII, pp. 47-58.

KAPLAN, Laura (1996) "Woman as Caretaker: An Archetype that supports Patriarchal Militarism" en Karen Warren y Duane Cady (eds.), *Bringing Peace Home. Feminism, Violence and Nature*, Bloomington, Indianapolis: Indiana Eniversity Press, pp. 165-174.

KEARNS, Sofía (2002) "Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza's Latest Poems", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kearns.html (25 abril 2017).

KELLERT, Stephen y Edward WILSON (1993) *The Biophilia Hypothesis*, Washington DC, Island Press.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2004) "La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la identidad" en Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp. 355-362.

LUGONES, María (1987) "Playfulness, Word, Traveling and Loving Perception", *Hypatia*, II (2), pp. 3-19.

MACKENBACH, Werner (2010) "'El Nuevo campo no ofrece sino desafíos'. Reflexiones acerca de los estudios literarios centroamericanos a inicios del siglo XXI" en Albino Chacón y Marjoire Gamboa (eds.), *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*, Heredia, EUNA, pp. 47-79.

MAINARDI, Liliana (2015) *Río adentro*, Buenos Aires, Dunken.

MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (2006) *Pasajes y paisajes. Espacios de vida, espacios de cultura*, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

—— (2010) "Ecocrítica e hispanismo" en Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid-Frankfurt-Orlando, Iberoamericana-Vervuert, pp. 193-217.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (2014) "Pertinencia de la ecocrítica", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XL (79), pp. 57-77.

MAY, Hilda (1991) *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Hiperión.

MAYNE-NICHOLLS, Alida (2012) "Jorge Teillier: La inscripción de una historia familiar", *Acta Literaria*, XLV¸ pp. 65-80.

MOYANO, Pilar (1993) "La transformación de la mujer y la nación en la poesía comprometida de Gioconda Belli", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII (2), pp. 319-331.

MURPHY, Patrick (1995) *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*, Albany, Nueva York, State University of New York.

—— (2010) "Prefacio" en en Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid-Frankfurt-Orlando, Iberoamericana-Vervuert, pp. 11-13.

MUSCHIETTI, Delmira (1995) "Poesía y paisaje: exceso e infinito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, DXXXVIII, pp. 81-88.

NIXON, Rob (2011) *Slow Violence and The Environmentalism of The Poor*, Cambridge-Massachussets-Londres, Harvard University Press.

OPPERMANN, Serpil (2010) "The Rhizomatic Trajectory of Ecocriticism", *Ecozon@*, 1 (1), pp. 17-21.

OSTRIA, Mauricio (2010) "Notas sobre ecocrítica y poesía chilena", *Atenea*, II (502), pp. 181-191.

PAREDES, Jorge y Benjamin MCLEAN (2000) "Hacia una tipología de la literatura ecológica en español", *Ixquic*, II, pp. 1-37.

PAZ, Octavio (1999) *Obras completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

PEDROSA, José Manuel (2010) "Ecocrítica y ecoantropología", *Ecozon@*, I (1), pp. 174-177.

PÉREZ, Fernando (1999) "El *Diario íntimo* de Luis Oyarzún: Una lectura", *Revista Chilena de Literatura*, LV, pp. 103-128.

PÉREZ-CANO, Tania (2013) *Ecopoéticas transatlánticas: del texto a la acción social*, tesis de doctorado, Iowa, University of Iowa.

PRÁDANOS, Luis y Mark ANDERSON (2017) "Transatlantic Iberian, Latin American, and Lusophone African Ecocriticism", *Ecozon@*, VIII (1), pp. 1-21.

RODRÍGUEZ, Claudia (2005) "Weupüfes y machis: Canon, género y escritura en la poesía mapuche actual", *Estudios Filológicos*, XL, pp. 151-163.

—— (2013) "Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos", *Taller de Letras*, LII, pp. 157-174.

RUECKER, William (1996) "Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism" en Cherryll Glotfelty y Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, pp. 105-123.

SANTÍ, Enrico Mario (1982) *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*, Nueva York, Cornell University Press.

SCIGAJ, Leonard (1999) *Sustainable Poetry. Four American Ecopoets*, Kentucky, University Press of Kentucky.

SKOWRONSKI, Ellen (2015) "Words that Breathe: An Interview with José Marrero Henríquez", *Ecozon@*, VI (1), pp. 107-117.

SUCRE, Guillermo (1975) *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila.

TUAN, Yi-Fu (1974) *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Nueva Jersey, Prentice-Hall.

UZENDOSKI, Michel (2010) "Fractual Subjectivities. An Amazonian-Inspired Critique of Globalization Theory" en Frank Hutchins y Patrick Wilson (eds.), *Editing Eden. A Reconsideration of Identity, Politics, and Place in Amazonia*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, pp. 38-69.

VALLEJOS, Mayela (2015) "Introspección y conciencia ecológica en Ceremonias desde la lluvia de Carlos Manuel Villalobos", *Káñina*, XXXIX (1), pp. 177-185.

VIALES, Ronny y Juan José MARÍN (2009) "Los estudios transareales (*Transarea Studies*) como una nueva dimensión de la historia comparada" en Heriberto Cairo y Jussi Pakkasvirta (comp.), *Estudiar América Latina: Retos y perspectivas*, San José, Costa Rica, Alma Máter, pp. 157-175.

WHITE, Steven (2002) *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra*: *un estudio ecocrítico*, Managua, Asociación Pablo Antonio Cuadra.

—— (2004) "Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Pablo Antonio Cuadra", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXXIII, pp. 49-64.

—— (2009) "Los poemas etnobotánicos de Esthela Calderón: un enfoque ecocrítico", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXXVIII, pp. 95-110.

—— (2010) "La homogeneización de la naturaleza en la obra de Gioconda Belli", *Ecozon@*, I (2), pp. 97-112.

—— (2011) *Arando en el aire. La ecología en la poesía y mística de Nicaragua*, León, Nicaragua, 400 Elefantes.

—— (2014) *El consumo de lo que somos. Muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea*, Madrid, Amargord.

YEPES, Enrique (2012) "Regiones en vías de extinción: *El canto de las moscas* de María Mercedes Carranza", *Lingüística y Literatura*, LXI, pp. 107-127.

ZAPF, Hubert (2010) "Ecocriticism, Cultural Ecology, and Literary Studies", *Ecozon@*, I (1), pp. 136-147.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518
Artifara, ISSN: 1594-378X

De la *belle dame sans merci* a la doncella que muere: sobre la figura femenina en la obra de Juan de Torres*

LUCÍA MOSQUERA NOVOA
Universidad de La Coruña

Resumen
En este trabajo se analiza el tratamiento que recibe el personaje de la señora en la obra poética de Juan de Torres, uno de los autores mejor representados en el *Cancionero de Palacio* (SA7), ligado al círculo de Álvaro de Luna y el rey Juan II de Castilla. En sus versos hallamos los tópicos más habituales relacionados con la dama (la dama bella y despiadada), pero también se descubren enfoques poco frecuentados en la lírica castellana del momento, que evocan su figura de forma menos abstracta (la muerte de la mujer, la correspondencia amorosa, la dama lectora, etc.).
Palabras clave: señora, cancioneros, Juan de Torres, *Cancionero de Palacio*

Abstract
I propose the study of the character of the *señora* in the Juan de Torres'poetry. This author is very represented in the *Cancionero de Palacio* (SA7) and he can be linked with the Álvaro de Luna and the king Juan II of Castile's circle. In his verses we found the most frequently topic in the *cancionero*'s lyrics about the lady (as her beauty or her cruelty), but there are also other approaches, which shows her without so abstraction (the death of the dame, the reader woman, the happy love relationship, etc.).
Keywords: lady, *cancioneros,* Juan de Torres, *Cancionero de Palacio*

Juan de Torres es un poeta de la primera mitad del cuatrocientos que compone sus textos en el entorno de Álvaro de Luna y el rey Juan II de Castilla[1]. A él debemos 38 piezas, todas de carácter festivo y amoroso, acordes con la poética imperante en el *Cancionero de Palacio*, su fuente principal[2]; de hecho, es uno de los autores de la colectánea que mejor representa los gustos cortesanos del momento, anticipándose a las tendencias literarias de la segunda mitad del XV: además de un número elevado de canciones de una vuelta, cultiva varias esparsas –una de ellas en arte mayor (ID2592 "Mis oxos llorando, no veen la lumbre")–, es responsable de un mote temprano ("Cor diu qui a un plet"[3]) y de uno de los primeros perqués que documentamos (ID2464 "Por ver el tiempo acavarse"); asimismo, nos lega el único lay en lengua castellana (ID2480 "¡Ay, triste de mí!"[4]).

* Este trabajo se inscribe en el marco de los proyectos FFI2013-47746-P (MINECO) y FFI2016-78302-P (MINECO/FEDER, UE), integrados en el grupo de investigación *Hispania* (G-000208) de la *Universidade da Coruña*, subvencionado por la *Xunta de Galicia* (GPC-2015/028). Me valgo de las convenciones de Dutton (1990-1991) para referirme a las composiciones y a las fuentes.
[1] Contamos con una reciente propuesta biográfica y edición de sus textos (Mosquera Novoa, 2016a y 2016b); allí remito para la cita de los versos del poeta en este trabajo. El autor ha sido objeto de estudio, además, en Haywood (2009 y 2016).
[2] Para el conocimiento del cancionero son de referencia los estudios de Tato (2000, 2003, 2005 y 2012). Asimismo, contamos con dos ediciones del mismo (Vendrell, 1945 y Álvarez Pellitero, 1993).
[3] Para el mote, remito a la propuesta editorial y el estudio de Tato (en prensa).
[4] Véase Mosquera Novoa (en prensa a).

Lucía MOSQUERA NOVOA, "De la *belle dame sans merci* a la doncella que muere: sobre la figura femenina en la obra de Juan Torres", *Artifara* 18 (2018) Contribuciones, pp. 205-218.
Recibido el 30/03/2018 · Aceptado el 06/07/2018

El marcado carácter lúdico de su repertorio poético se percibe en varios aspectos: en los temas y motivos que desarrolla, que giran siempre en torno al sentimiento amoroso y cuanto lo rodea; en el componente social que manifiestan sus versos, bien a través de los intercambios poéticos con personajes de la corte castellana (Álvaro de Luna y Juan de Padilla[5]), bien a través de la inclusión de elementos intertextuales (citas, refranes, menciones de otros personajes); en el predominio de composiciones breves que implican la expresión concisa de las emociones (28 de sus textos son canciones); en los juegos que establece con la rima (mozdobres, rimas derivadas, encadenadas...) o en las variaciones en el estrofismo (heterometría, uso de *retronx*...), que revelan, quizás, la esencia musical de este tipo de literatura. Existe, así, un claro predominio de lo lírico en su obra: solo tres de sus poemas, los más extensos, incluyen elementos propios de la narración (el perqué ID2464 "Por ver el tiempo acavarse", el decir ID2486 "Grand enoxo en yo bevir" y la recuesta ID0142 "Non sabes, Juan de Padilla").

A pesar de que estamos ante una tradición en la que prima la *imitatio*, me interesa destacar que Torres demuestra cierto gusto por la diversidad y aún la experimentación con elementos de distintas escuelas, algo que se percibe no solo en las formas empleadas, sino también en el contenido. De este modo, aun cuando desarrolla los tópicos más frecuentados por los escritores del momento (el sufrimiento amoroso, el vasallo fiel, el amor *hereos*, etc.), es capaz de sorprender al auditorio con sus gritos expresivos o a través de elementos temáticos menos explotados en su entorno: podemos citar algunos como la conveniencia de dejar de amar como remedio para el mal de amor (ID2452 "Si el pensar"), la invocación a una prenda amorosa (ID2590 "Mis passiones, sin dezillas"), la expresión de la gratitud a Amor (ID0528 "Sé que m'á costado cara") o incluso la propuesta de un pacto con esta divinidad (ID2446 "Amor falso, pues me fazes"), la crítica a los amadores de su tiempo (ID2464 "Por ver el tiempo acavarse"), la mención de los elementos de su blasón (ID2445 "Si a mi grave cuidado"), etc. Los personajes que encontramos en su universo poético son los más habituales en los versos del cuatrocientos (el dios Amor, la amada, el corazón, los ojos, los otros amadores, el confidente...); sin embargo, si profundizamos en cada uno de ellos, encontraremos notas disonantes o llamativas dentro de la tradición. En esta pequeña aportación quisiera atender a una de las figuras de más peso en su obra, además del yo lírico: la señora.

La dama aparece en la mayoría de sus composiciones, en tanto es el origen del amor y la causa de los diferentes estados que experimenta el enamorado. Concretamente, encontramos 15 textos en los que el yo la interpela a través del apóstrofe con el fin de expresarle su amor, declararse como vasallo, pedirle piedad o alabar sus virtudes; se convierte, pues, en la destinataria de los versos, a los que nunca da réplica. Asimismo, contamos, al menos, 14 composiciones en las que se evoca en tercera persona, de modo que sigue siendo el referente principal:

[5] Con Álvaro de Luna mantiene el intercambio en esparsas ID2583 "Dizque más sabe'n su casa" e ID2584 R 2583 "La verdad está muy rasa"; con Juan de Padilla cultiva el género de las recuestas en ID0142 "¿Non sabes, Juan de Padilla?"e ID0143 R 0142 "Johán, señor, yo la fablilla", que se valen del molde del decir. Ambos interlocutores fueron importantes cortesanos relacionados con la corte de Juan II de Castilla, de los que nos han llegado muestras de poesía: el primero fue condestable de Castilla desde 1423 (para su biografía, véanse especialmente los trabajos de Calderón Ortega, 1998, Serrano Belinchón, 2000 y Pontón Choya, 2013; para su obra lírica, véasse Vélez Sainz, 2013); el segundo, Juan de Padilla, fue Camarero de Armas del príncipe don Enrique en 1440 y Adelantado de Castilla en 1456 (véase Martínez García, 2017; asimismo, su biografía había sido previamente abordada en Vendrell, 1945: 41-54 y en Salvador Miguel, 1977: 178). Los dos diálogos poéticos que mantiene Torres han sido estudiados en Mosquera Novoa (2013 y en prensa b).

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

Invocación a la dama:	Alusión en tercera persona:
ID0404 "Sepas tú, señora mía" (SA7-24)	ID0528 "Sé que m'á costado cara" (SA7-53)
ID2442 "Muy discreta creatura" (SA7-50)	ID2446 "Amor falso, pues me fazes" (SA7-56)
ID2443 "A muchos pregunto esto" (SA7-51)	ID2450 "Pensamiento, Soledad" (SA7-60)
ID2445 "Si a mi grave cuidado" (SA7-54)	ID2451 "Departa en toda partida" (SA7-61)
ID2447 "Si por mal en que me viesse" (SA7-57)	ID2452 "Si el pensar" (SA7-62)
ID2448 "En me sentir amador" (SA7-58)	ID2453 "Esperando desespero" (SA7-63)
ID2589 "Quien lo lee bien s'avisse" (SA7-208)	ID2587 "Coraçón, deves saber" (SA7-202)
ID2592 "Mis oxos, llorando, no veen la lumbre" (SA7-211)	ID2588 "Non me basta discreción" (SA7-207)
ID2595 "Mi pesar" (SA7-214)	ID2590 "Mis passiones, sin dezillas" (SA7-209)
ID2473 "Si vos plaze que mantenga" (SA7-214bis; SA7-83)	ID2593 "Padezco non mereciendo" (SA7-212)
ID2263 "Esperar bien recebir" (SA7-216, LB2-145 y ME1-77)	ID2464 "Por ver el tiempo acavarse" (SA7-73)
ID2597 "¿Qué será de mí, cuitado?" (SA7-217)	ID2480 "¡Ay, triste de mí!" (SA7-86+SA7-3)
ID2717 "Cuitado cuando cuido" (SA7-364)	ID2486 "Grand'enoxo en yo bevir" (SA7-95)
ID2257 "Absente de tu presencia" (LB2-134; ME1-66)	ID1736 "¡O, maldida Fermosura!" (SA10a-45)
ID0590 "¡O, temprana sepoltura!" (MN54-93)	

No se aprecian señas de identidad que nos permitan individualizar a la dama en un personaje histórico (no hallamos dedicatarias, ni menciones a algún nombre concreto) y tampoco toma voz en ninguno de los versos, algo que sucede en la obra de otros vates coetáneos (pensemos por ejemplo, en ID2492 "Con grant reverencia e mucha mesura", diálogo que Juan de Dueñas sostiene con una señora anónima, o en ID2501 "Será verdat, senyora" de Estamariu, que nos deja escuchar la voz de de una mujer imaginaria[6]). De hecho, nada hay que nos permita pensar que se trata de una sola dama: como veremos, ya solo a partir de los distintos tratamientos nominales que emplea, podemos intuir que estamos ante varias figuras femeninas, casi siempre idealizadas.

Con frecuencia se refiere a la amada utilizando el sustantivo *señora*, el más habitual entre los escritores cancioneriles: y es que, por una parte, nos informa de su condición noble, probablemente una dama de la corte, el ámbito en el que se difundía este tipo de poesía (Irastortza 1986-1987: 195) y, por otra, no hemos de olvidar el sentido vasallático del término, heredado, ya como metáfora fosilizada, de la *senhor* de los occitanos (Casas Rigall 1995: 70). Pensemos, además, que la voz es fácil de consonar con palabras relacionadas con el ámbito amatorio (*enamora, adora*) o el tiempo (*ora, agora*), de ahí que se localice en varias ocasiones en el vértice del verso; valgan a modo de ejemplo los siguientes segmentos:

[6] Este último diálogo con una mujer ficticia ha sido abordado en Mosquera Novoa (2014). Otras piezas en que se incorpora la voz femenina son ID2635 "Mi senyor / mi Rey mi salut et mi vida", de Santa Fe e ID2693 "Amigo si goçedes", anónimo (Chas Aguión, 2012).

Qualquier que non vos adora
nin vos faze reverencia
non creades vós, señora,
que vos mira con creencia
(vv. 5-8 de ID2442)

¿Por qué por aventura
uno ama una señora?
¿Por qué razón s'enamora
d' otra que después vee?
(vv. 33-36 de ID2464)

En otras composiciones (ID2587 "Coraçón, deves saber", ID2464 "Por ver el tiempo acavarse" e ID1736 "¡O, maldida Fermosura!"), Torres nos habla de una *donzella*, sin duda incidiendo en su condición de no casada (Green 1949: 284)[7], pero también en su juventud: según los *Castigos e documentos* de Sancho IV, la etapa límite de la doncellez son los 25 años, y cito: "e de doze fasta que la mujer ha marido se llama doncella; e dizen que edat de casamiento e casar doncella comienza a diez e ocho años e dura fasta veinte e cinco" (Muriel Tapia, 1991: 27). Pero, además, en dos de estas poesías, el término tiene una función enfática, en tanto nombra a una joven profundamente triste o a una dama fallecida (así, la alusión a su temprana edad hace que su tristeza o su muerte sea aún más dolorosa para el yo amador):

Cierto soy qu'es oy tan triste
que, quien bien viere su asseo,
dígote que yo bien creo
que dirá que no es aquella
la muy graciossa donzella
de quien tanto bien dixiste
(vv. 13-18 de ID2587).

Donsella cuya mesura
me mantuvo en esperança,
¡Dios aya de vós membrança
por la su sanctitat pura!
(vv. 18-21 de ID0590).

También hallamos canciones que utilizan la voz genérica "criatura" para la amada, sustantivo que incide en su singularidad dentro de la creación (ID2442 "Muy discreta creatura" e ID1736 "¡O, maldida Fermosura!"):

Muy discreta creatura,
vuestra gentileza es tanta
que, solo por fermosura,
bien merecedes ser santa
(vv. 1-2 de ID2442).

No es término común, al menos entre los poetas de *Palacio*: solo encontramos cuatro textos más que la emplean en referencia a la dama (ID2455 "Loaré vuestra figura", ID2457 "Ya

[7] El sentido es claro en versos cancioneriles como "casadas, biudas, donzellas / todas las pongo en olvido" de Mosén Moncayo (vv. 3-4 de ID2664 "Pues vos he obedesçido"; sobre este autor cancioneril véase López Drusetta, 2014 y 2017).

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

del todo defaleçe", ID2697 "Por amal cruel senyora" e ID2259 "Senyor Dios, pues me causaste"), tres de ellos debidos a Suero de Ribera y Álvaro de Luna, poetas del entorno en el que debió de moverse Juan de Torres (Mosquera Novoa, en prensa b).

Asimismo, en el decir ID2486 "¡Grand'enoxo en yo bevir!" se vale del sintagma "mi amiga" (v. 64; véase *infra*), que nos traslada a un registro propio de la lírica popularizante y aun a la escuela gallego-portuguesa[8]. Esta fórmula es empleada en otras cuatro piezas del florilegio salmantino (ID2626 "Senyora, si mi mal catas" de Santa Fe e ID2396 "Si Dios nuestro Salvador", ID2579 "Aun que se bien qu'enemigo"e ID2259 "Senyor Dios, pues me causaste" del condestable) y, por lo general, al igual que en la lírica tradicional, refleja cierta reciprocidad sentimental entre los enamorados. Así, por ejemplo, Santa Fe se refiere a la "amigança", precisamente, como 'relación amorosa' en ID2639 "Con razón dexar devría" (Tato, 2004: 179). Estos tratamientos nominales, menos usuales que el de "señora", evocan a la dama desde un punto de vista más íntimo. Con ellos podemos relacionar también otras fórmulas afectivas que emplea Juan de Torres en sus poemas, del tipo "mi bien" (ID2448, v. 7; ID2597, v. 10; e ID2257, v. 3), "vida mía" (ID2443, v. 5 e ID2445, v. 2), "mi dulce señora" (ID2592, v. 2) o "donosa señora" (ID0590, v. 2).

Sin duda, la figura retórica más empleada por Torres para referirse a la dama es la perífrasis. Es este un recurso que, según Casas Rigall (1995: 39), deriva de la lógica del silencio cortés —y es que el honor de la mujer exigía mantener el secreto—; se localiza en todas las etapas de la lírica cancioneril, si bien se aprecia una paulatina tendencia a la disminución del número de ejemplos con el paso del tiempo: es, precisamente, el momento en que nuestro vate compone cuando más se emplea el procedimiento (tricenio III; ib. 41-42, n. 44). La perífrasis más habitual está formada por una oración de relativo sustantivada que revela la actitud de la señora ante el enamorado o los sentimientos que aquella despierta en este:

> ¡si oviesse galardón
> mi cuitado coraçón
> de quien tanto bien atiendo!
> (vv. 10-13 de ID2593).

Pueden establecerse varios tipos de perífrasis atendiendo a la caracterización que hacen de la señora: por una parte, inciden en su poder, bien para destruir al enamorado o bien para proporcionarle felicidad (v. 12 de ID2451: "con quien la puede partir", v. 4 de ID0528: "quien consolarme solía"); por otra, aluden a ella como causa del enamoramiento y, por tanto, de la enfermedad del yo (v. 5 de ID2590: "pero quien m'entristeció", v. 8 de ID2263: "a quien me faç ser perdido"); también son habituales aquellas relacionadas con la hipérbole de su belleza o del amor que el vasallo le rinde (v. 60 de ID2486: "a quien no se falla par", v. 13 de ID2593: "de quien tanto bien atiendo", v. 2 de ID2452: "de quien amo e é de rimar"); asimismo, en otras ocasiones reflejan la falta de piedad de la amada o a su carácter desdeñoso (v. 20 de ID2453: "a quien me quiere dexar"). En este último tipo resulta de interés una perífrasis locativa que identifica a la dama con el lugar donde no habita la piedad (vv. 3-4: "¿qué fazéis en crïatura / do non mora Pïadad?"). Lo cierto es que la pieza que más se vale de esta técnica es el lay ID2480 "¡Ay, triste de mí!" (SA7-86+3), en la que el tratamiento del recurso es de gran interés: evoca a la amada de forma indirecta en la mayor parte de las estrofas, siempre como causa de su aflicción (v. 7: "a quien su saber", v. 17: "a quien fui amar", v. 25: de quien su porfía); así, a través del uso continuado de la perífrasis se oscurece el mensaje y el referente, que se desvela,

[8] Y lo cierto es que todas estas voces eran ya utilizadas, en mayor o menor medida, en la lírica gallego-portuguesa (Brea, 1987-1989).

ya en el cierre de la composición, a través de la invocación directa (v. 33: "por ti padescer" y v. 35 "resciba de ti").

Gran parte de estos poemas presentan a la dama como un ente abstracto sin apenas caracterización, tal como es habitual en los cancioneros (Le Gentil, 1949-1952, 1: 102). Y lo cierto es que esta figura solo interesa en tanto genera las emociones que experimenta el yo poético, de ahí que no encontremos en la lírica de Torres canciones dedicadas al elogio femenino, como las "cantigas de loor" del *Cancionero de Baena* (PN1). No faltan, con todo, los versos dedicados a su alabanza; en estos casos, suele subrayar su belleza y su gentileza, puesto que justifican el enamoramiento, en sintagmas como "lindo gesto" (ID2443, v. 4), "gaya filusumía" (ID0404, v. 3), "gesto tan fermosso" (ID2597, v. 9), "gentil aseo" (ID2717, v. 14) o "gesto muy singular" (ID2452, v. 16). Tal beldad se pondera, en ocasiones, a través del superlativo absoluto, que expresa la supremacía de su amiga frente a todas las demás:

> Pues qu'en muchas partes siga,
> que por todo'l mundo vaya:
> ¡la que fallare más gaya
> conotca ser mi amiga!
> (vv. 60-64 de ID2486).

En esta idealización de la mujer, la belleza es un elemento constante; los únicos rasgos que parecen mudar son los relacionados con el retrato moral de la joven o con su actitud, que nos permiten perfilar un poco más la desdibujada figura femenina de sus versos. En ID1736 "¡O, maldida Fermosura!" (SA10a-45) el yo lírico invoca a diferentes virtudes personificadas (la belleza, el juicio, la gracia, la bondad, la buena conversación y la cordura), a fin de oponerlas a un defecto (la crueldad), que conforman, en conjunto, el retrato de la dama. Este contraste nos lleva a la paradoja amorosa, ya que se presenta la causa del enamoramiento del yo lírico (las cualidades positivas) en intrínseca unión con la de su sufrimiento (el desdén o impiedad de ella):

> ¡O maldita Fermosura
> Sentido, Gracia, Bondad!,
> ¿qué fazéis en crïatura
> do non mora Pïedad?
> (vv. 1-4 de ID1736).

Estamos ante el tópico de la dama cruel y esquiva, que se muestra indiferente ante las penas del enamorado, muy recurrente en los versos desde los occitanos, especialmente en la lírica francesa. Y es que la mujer debía ante todo salvaguardar su fama (Lacarra 1993: 160[9]). A partir de la segunda mitad del XV, el motivo manifiesta un gran desarrollo especialmente en Cataluña (recordemos la modalidad de la *desconeixença*), en cierto modo gracias al gran éxito de la obra de Alain de Chartier, *La belle dame sans mercy* (*c.* 1421). No es imposible que nuestro autor tuviese noticia del poema francés, pues, aunque no nos constan traducciones en castellano[10], el texto de Chartier es mencionado por el marqués de Santillana en su *Proemio* (Alvar, 1996: 35) y, además, sabemos que nuestro poeta hubo de conocer la tradición francesa, pues se propone imitar una de sus categorías poéticas en el *lay*. Lo cierto es que la canción de Torres sobre la crueldad de la dama hubo de gozar de gran difusión en la época: por una parte,

[9] La imagen de la mujer en los textos medievales es asimismo centro de interés en numerosos estudios; sobre sus implicaciones en la literatura hispánica, véanse, entre otros, Cátedra (1989), Serés (1996) y Archer (2011). Para otras referencias, puede consultarse el repertorio bibliográfico de Mérida Jiménez (2011).
[10] Sí se conoce una traducción en catalán, debida a Francesc Oliver (*c.* 1457-1469; véase Alvar, 1996: 35).

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

se transmite en una de las fuentes más tardías de su obra, SA10a; por otra, Pere Torroella la recupera parcialmente en su *Desconort* ID3068 "Tant mon voler s'és dat a mors", poema citador en el que, precisamente, también se incluye un fragmento de la obra de Chartier[11]:

E por ço ab veu fellona
ço que Johan de Torras rahona,
no sens tristura:
"¿O, malditxa fermosura,
gracia, sentir e beldat!
¿Qué fazéys en creatura
Do non mora piedat? (vv. 414-420).

En relación con esta semblanza femenina, resulta de particular interés el perqué ID2464 "Por ver el tiempo acavarse" (SA7-73), pues evoca a una dama especialmente cruel:

¿Et por qué me faz morir
tan despïadada muerte?
¿Et por qué se muestra fuerte
a su servidor leal?
¿Et por qué la fizo tal
el Señor Dios poderoso?" (vv. 11-16)

La participación divina en la creación de la amada es un tópico habitual en la poesía del cuatrocientos y, de hecho, Torres se vale de ella en otras ocasiones para manifestar en términos divinos la grandeza de su amada (veáse *infra*); sin embargo, en esta pieza no parece emplear la hipérbole sacroprofana para destacar su belleza: atendiendo a los interrogantes que preceden, con los que claramente se liga semánticamente (vv. 11-14), cabe pensar que el yo se pregunte cómo pudo Dios hacer una dama así de cruel. Los versos, por tanto, destacan dentro del corpus, pues, como indica Casas Rigall, "la dama suele ser cruel, pero no hiperbólicamente cruel" (1995: 118).

Ahora bien, la amada de Torres no siempre es despiadada. De hecho, en la canción ID2442 "Muy discreta creatura" (SA7-50), el escritor se dirige a la destinataria para equipararla a una santa, lo que nos lleva al ámbito de la *religio amoris*[12]*:*

Muy discreta creatura,
vuestra gentileza es tanta
que, solo por fermosura,
bien merecedes ser santa (vv. 1-4).

En concreto, alude a dos elementos propios del culto cristiano: el objeto adorado (la dama), y los actos de devoción ("adora", "reverencia", "creencia", "ignocencia"). Torres se ajusta a la tendencia general del *Cancionero de Palacio* (Tato, 2013: 72), rico en este tipo de procedimientos; de hecho, la religión de amor debió de ser muy del gusto de su círculo más próximo, pues Álvaro de Luna, con el que Torres se relaciona literariamente, es unos de los poetas que más destacan en el uso de estas fórmulas sacroprofanas[13]. En el poema, la amada posee las

[11] Sobre este autor catalán y su obra, véase Rodríguez Risquete (2011; me valgo de su edición para citar los versos).
[12] Sobre la hipérbole sacroprofana y la *religio amoris* es mucho lo que se ha escrito; véanse especialmente los siguientes trabajos: Lida de Malkiel (1977: 295-309), Gerli (1981), Tillier (1985), Crosas (2000), Casas Rigall (1995: 176-186), Rodado Ruiz (2000: 76-86), Grande Quejigo (2001), Gernert (2009) o Rodríguez de Sousa (2012).
[13] Concretamente, el condestable sobresale en el uso de la hipérbole sacroprofana y el sobrepujamiento con el fin de alabar a la dama, así como en la utilización de un tono irreverente; ello se percibe en los poemas ID2396 "Si Dios

cualidades propias de la *donna angelicata* que encontramos en el *dolce stil novo*; y lo cierto es que no es el único texto de Torres que remite a esta tradición. La esparsa ID2592: "Mis oxos, llorando, no veen la lumbre" (SA7-211) contiene una metáfora lumínica, como vemos ya en su íncipit. El recurso gozó de gran fortuna entre los *stilnovistas:* identificaban a la dama con el resplandor de la luz, el alba o algún astro del firmamento (Casas Rigall, 1995: 75); y es que esta tendencia se relaciona con la corriente metafísica de la luz, en boga sobre todo a partir del s. XIII, que establecía una correlación entre luz, belleza y espíritu frente a las tinieblas, la fealdad y la materia. De hecho, en la filosofía medieval la belleza era equivalente a la armonía, la luz o el orden (Blanco Valdés, 1994: 195-197; véase también íd., 1996[14]).

Aun cuando todo lo visto responde a tópicos recurrentes en la poesía cuatrocentista, a Torres se deben algunos poemas en los que se ofrece una visión diferente. Además de las cualidades positivas como la mesura, la discreción, la belleza, la gracia, etc., que encontramos en tantas damas de cancionero, la señora se presenta, en más de una ocasión, no solo como destinataria del poema, sino también como lectora, lo cual resulta de gran interés, pues evidencia que este tipo de poesía cortesana no solo era motivo de entretenimiento masculino: aunque son pocas las voces femeninas que hallamos en los cancioneros, sabemos que las damas de la corte eran consumidoras habituales de este tipo de poesía. Pensemos que las mujeres de linaje noble aprendían a leer y a escribir, aun cuando sus lecturas se acotaban, con frecuencia, a temática religiosa; Alfonso X indicaba al respecto, sobre las "nobles dueñas":

> E desque ovieren entendimiento para ello deuenlas fazer aprender leer en manera que lean bien las oras e sepan leer el salterio, e deuen puñar que sean bien mesuradas y muy apuestas, en comer, e en beuer, e en fablar e en su contenente e en su vestir e de buenas costumbres en todas cosas..." (*apud* Beceiro Pita 1991: 586).

Así, en la mudanza de la canción ID2589 "Quien lo lee bien s'avisse" (SA7-217) la voz "letra" parece referirse aquí a una carta que la amada lee:

> Pues tú, que lees mi letra,
> piensa qué deve sentir
> quien, de tu vista partir,
> el coraçón le penetra (vv. 5-8).

La escena de la amada leyendo una epístola de su enamorado no resulta extraña, en tanto es un recurso habitual como cauce de comunicación amorosa ya en la Antigüedad, desde las *Heroidas* de Ovidio, y es retomado después en el *Filostrato* de Boccaccio y en el *salut d'amor* de los poetas occitanos (Le Gentil, 1949-1952, 1: 225-227)[15]. Por otra parte, en el decir ID2717

nuestro salvador", ID2585 "Pues que por tu senyoria" e ID2259 "Senyor dios pues me causaste" (acepto las conclusiones de Whetnall para la atribución de esta obra a Luna; id. 2009: 64).

[14] El *topos*, en todo caso, es recuperado también en la poesía castellana: así, por ejemplo, Villasandino se refiere a su amada como luz de sus ojos en "Desque de vos me partí / lume d'estos ollos meus", una imagen ya presente en varios textos de la lírica gallego-portuguesa (ID1161, vv. 1-2; ed. de Dutton y González Cuenca, 1993: 28; sobre este verso, véase también Blanco Valdés, 1994: 199-200); Santillana, por su parte, se vale de la voz "lumbre" para evocar la 'faz' de la dama, casi divina: "Non es humana la lumbre / que de vuestra faz proçede" (ID0290, vv. 1-2; ed. de Pérez Priego, 1999: 176).

[15] Véase también Salvador Miguel (1977: 261) y Pérez Priego (1979: 242). En la lírica castellana, el ejemplo más temprano de carta de amor se localiza en Santillana (ID0324 "Gentil dueña, cuyo nombre", rubricada como *Carta a su amiga*; véase Pérez Priego 1979: 249 y 1999: 198, n. 1). Lo cierto es que en el *Cancionero de Palacio* se localizan otros poemas en los que se evoca la existencia de una carta, uno de ellos debido a Juan de Dueñas ("Vi, senyora, una carta, / pero non de vuestra letra / cuya yntención penetra / mi coraçón e lo farta", vv. 1-4 de ID2606) y otro a Suero de Ribera ("la carta, senyora, dize, / depués de las humildades, / por qué partir me mandades / pues yerro nunca vos fize", vv. 5-8 de ID2454; ed. Álvarez Pellitero, 1993: 48 y 224). Con posterioridad, las epístolas amorosas

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

"Cuitado cuando cuido" (SA7-364) el yo lírico insta a la dama a leer una "antigua canción" con la que se identifica. El octosílabo citado es, precisamente, el íncipit de una composición de Juan de Padilla, ID2565 "Pues que siempre padescí", autor con el que, como vimos, nuestro escritor mantiene un intercambio poético. De este modo, Juan de Torres presupone que el poema mencionado está al alcance de su dama, quien, en su lectura, reconocería el mensaje de amor[16]:

> Cuando bien dirán por mí,
> sin sentido e corazón,
> aquesta antiga canción,
> qu'el comienço dize ansí:
> "Pues que siempre padescí",
> que, si toda la leedes,
> señora, vós sentiredes
> parte de lo que sentí (vv. 17-24).

Un rasgo femenino menos común es el que nos muestran las coplas ID2587 "Coraçón, deves saber" (SA7-206): nos topamos con una conversación entre el amante y su propio corazón (otro personaje relevante y frecuente en los versos de Juan de Torres), en la que intercambian su parecer sobre la apariencia física de la amada[17]. En esta ocasión, la tristeza de la joven es tan profunda que ha operado un enorme cambio en su aspecto. Estamos, pues, ante una doncella de carne y hueso, que se aleja del estereotipo hasta el punto de que su aflicción y, quizás, sus lágrimas, deslucen su belleza habitual. Ello causa, todavía, mayor sufrimiento al enamorado y a su corazón, testigos de la escena. En los versos que siguen, el yo lírico toma voz para informar del aspecto de la dama al corazón, que recibe la noticia con curiosidad y preocupación:

> Cierto soy qu'es oy tan triste
> que, quien bien viere su asseo,
> dígote que yo bien creo
> que dirá que no es aquella
> la muy graciossa donzella
> de quien tanto bien dixiste (vv. 13-18).

Por último, ha de destacarse, dentro del corpus poético de Torres, dada su gran singularidad, la canción de dos vueltas ID0590 "¡O, temprana sepoltura!" (MN54-93), transmitida únicamente en el *Cancionero de Estúñiga*. Se trata de un planto elegíaco por la muerte prematura de la amada, cargado de intensidad y emoción. El fallecimiento de la dama es tema poco frecuente en la lírica cuatrocentista castellana de carácter amoroso, que por lo general incluye la idea de la muerte siempre en relación al propio enamorado (Casas Rigall, 1995: 71). Con todo, el motivo ya existía y era conocido en el entorno Trastámara, dado que la *Divina Commedia* de

---

serán cultivadas por otros vates como Juan de Mena, López de Haro, Cartagena o Garci Sánchez de Badajoz, entre otros (véase Blay Manzanera, 2000).

[16] En esta canción recogida en el *Cancionero de Palacio*, Juan de Padilla expresa el sufrimiento amoroso que experimenta desde el momento en que vio a su amada y se declara, a pesar de ello, un vasallo leal (sobre el rol amatorio del personaje, véase especialmente Martínez García, en prensa). Por tanto, Torres identifica su estado emocional con los versos de Padilla y por ello insta a la dama a que lea el texto completo de aquel poeta. El verso "si toda la leedes" resulta de gran interés, ya que nos revela que, además de una recepción de carácter oral (el canto o la recitación de la poesía en la corte), el acceso a la poesía de cancionero también podía hacerse a través de la lectura individual. Sobre el tema, véase Gómez-Bravo (1999).

[17] Se trata de un diálogo ficticio o alegórico en el que las voces alternan dentro de una misma pieza, si bien no se suceden copla a copla como ocurre con la *tensó* o el partimen occitanos. Sobre los diálogos ficticios en la tradición, véase Le Gentil (1949-1952, 1: 497) y Chas Aguión (2012).

Dante circulaba en la traducción de Enrique de Villena desde 1428 (Pascual, 1974: 60-66). No parece extraño que algunos poetas frecuenten lo que Le Gentil llamó "mort prématurée de la dame" (1949-1952, 1: 144, n. 154) a fin de ensalzarla y divinizarla, al estilo de la Beatriz dantesca o incluso la Laura petrarquista. Entre los pocos textos que abordan el motivo, encontramos el soneto V de Santillana, un lamento puesto en boca del infante Enrique a la muerte de su esposa, la infanta doña Catalina (ID0058 "No solamente al templo divino"); allí, como demostró Whetnall, los ecos petrarquistas son claros (2006: 84-88)[18]. Pero nuestro poeta no solo recurre al tema del muerte de su amor como fuente de desazón, sino que, además, se dirige a ella en su propio entierro, lo cual confiere un tono casi patético a la composición. La emoción es tan intensa que el poema adquiere un tono de autenticidad inusual en este tipo de literatura[19]:

¡O, temprana sepoltura
de mi donosa señora!:
¿qué será de mí la hora
que veré vuestra figura?

¡Qué pesar et qué tormento,
qué pena sin gualardón
sentirá mi coraçón
ante el vuestro enterramiento!
¡O, mi maldita ventura,
mi sino y esquiva suerte!:
¿por qué non viene la muerte
a apartarme de tristura? (vv. 1-12).

En resumidas cuentas, la señora (o las señoras) que Juan de Torres evoca en sus versos nos llevan, por lo general, a la pura abstracción: como resulta habitual en el corpus de cancionero, apenas nos informa de su hiperbólica belleza, siempre de forma muy imprecisa: ese "gentil aseo" o "lindo gesto". Sin embargo, sus piezas no resultan monótonas, pues el poeta demuestra, al igual que con los elementos formales, cierto gusto por la *variatio*: cultiva tópicos heredados, como el de la dama despiadada o el de la mujer divinizada, pero nos sugiere también rasgos menos habituales, que en cierto sentido vuelven más real a la destinataria: la doncella triste, la dama que lee poesía cancioneril, la joven que muere... Sin duda, el texto más singular es el planto a la doncella fallecida, pues es muy poco frecuente en la poesía de cancionero. De particular interés resulta, también, que muchos de los elementos que Torres utiliza (el gusto por la hipérbole sacroprofana, el empleo de términos como "criatura" o "amiga"...) son empleados por autores con los que, posiblemente, estuvo estrechamente relacionado, como Álvaro de Luna o, incluso, Suero de Ribera. Tal como indicó Vélez-Sáinz, el entramado literario que estableció el monarca castellano "difundía un tipo de conocimiento basado en el festejo y la presencia de lo femenino" (2013: 24). De nuevo, la obra de Juan de Torres nos trae una buena muestra de aquella poesía que sonaría en los festejos celebrados por Juan II y el condestable.

[18] Otras composiciones algo más tardías que se acercan al motivo son las debidas a Cartagena (ID6122 "Tú de mi bien sepoltura") y Juan del Encina (ID4449 "El metal que esta forjado"; véase Bustos Táuler, 1997: 18). Asimismo, al tópico de la tumba o sepultura recurren otros poetas de cancionero, entre los que destaca Guevara (ID0868 "Amor cruel engañoso"; véase Toro Pascua, 1996: 663 y D'Agostino, 2002: 13-22 y 189-243).

[19] No sería imposible, pues, que en este caso la *señora* de estos versos fuese real y que el autor compusiese una elegía en ocasión de la muerte de una dama conocida; la experiencia vital del poeta podría avalar esta idea, pues, según el testamento del hombre con el que se ha identificado, estuvo casado en varias ocasiones (Leonor de Sotomayor, Aldonza de Zayas y Catalina de San Clemente) y conoció la muerte de sus dos primeras mujeres (véase Mosquera Novoa, 2016a: 147).

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALVAR, Carlos, ed. (1996) Alain Chartier, *La bella dama despiadada*, Madrid, Gredos.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M.ª, ed. (1993) *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.

D'AGOSTINO, María, ed. (2002) Guevara, *Poesie*, Nápoles, Liguori.

DUTTON, Brian y Jineen KROGSTAD (1990-1991) *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Universidad de Salamanca.

BECEIRO PITA, Isabel (1991) "Educación y cultura literaria en la nobleza (siglos XIII-XV)", *Anuario de estudios medievales,* 21, pp. 571-590.

BELTRÁN, Vicenç (2001) "El Testamento de Alfonso Enríquez", en Nadine Henrard y otros, eds., *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman: mélanges offerts à Madeleine Tyssens,* Bruxelles, De Boeck Université, pp. 63-76.

BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1994) "Splendore e luce nella donna stilnovista. Riflesso della situazione nella lirica galego-portoghese", en Elvida Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, coords., *Estudos galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

—— (1996), *El amor en el 'dolce stil novo'*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

BLAY MANZANERA, Vicenta (2000) "Las embajadas de amor en verso en los cancioneros peninsulares: el recurso de las cartas personificadas", en Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 374-390.

BREA, Mercedes (1987-1989) "*Dona* e *Senhor* nas cantigas de amor", *Estudios Románicos*, 4, pp. 149-170.

BUSTOS TÁULER, Álvaro (1997) "Agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina", *Cancionero General*, 5, pp. 9-40.

CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (1998) *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV,* Madrid, Editorial Dykinson.

CASAS RIGALL, Juan (1995) *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

CHAS AGUIÓN, Antonio (2002) *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

—— (2012) "Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio* (SA7)", *Romance Quaterly*, 59, 4, pp. 195-210.

CROSAS, Francisco (2000) "La *religio amoris* en la literatura medieval", en Francisco Crosas, ed., *La fermosa cobertura: lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, pp. 101-128.

GERLI, Michael (1981) "La 'religión de amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, 49, 1, pp. 65-86.

GERNERT, Folke (2009) *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

GÓMEZ-BRAVO, Ana M.ª (1999) "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentistas castellana", *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, pp. 169-187.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2002) "Religión de amores en algunos ejemplos de cancionero", *Il Confronto Letterario*, 38, pp. 359-384. GREEN, Otis H. (1949), "Courtly Love in the Spanish Cancioneros", *Modern Language Association*, 64, 1, pp. 247-301.

HAYWOOD, Louise M. (2009) "Juan de Torres in the context of the *Cancionero de Palacio* (SA7), *Bulletin of Hispanic Studies,* 89, pp. 46-54.

——— (2016) "Juan de Torres's Poetics of Vision «Oiosqueyanovesque»", *Medievalia*, 19, pp. 111-145.

IRASTORTZA, Teresa (1986-1987) "La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV", *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 189-218.

LACARRA SANZ, Eukene (1993) "Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV", en Iris M. Zavala, ed., *Breve historia feminista de la literatura española: en lengua castellana*, Barcelona, Anthropos, 2, pp. 485-523.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1998) "La casa real en la Baja Edad Media", *Historia. Instituciones. Documentos*, 25, pp. 327-350.

LE GENTIL, Pierre (1949-1952) *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Philon.

LIDA DE MALKIEL, Mª. Rosa (1977) "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv", *Estudios de literatura española comparada,* Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 291-309.

LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014) "Notas para el estudio de la figura y la obra de Mosén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7), en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 295-305.

——— (2017) *Poetas del 'Cancionero de Palacio' (SA7): Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y Mosén Moncayo. Edición y estudio de su poesía.* Tesis doctoral inédita.

MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa) "El desencanto de Juan de Padilla, poeta del cuatrocientos", en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford-London, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar-Queen Mary University of London.

——— (2017) *Poetas del 'Cancionero de Palacio' (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla. Edición y estudio de su poesía.* Tesis doctoral inédita.

MOSQUERA NOVOA, Lucía (2013), "El Amor sin cobijo: un intercambio poético entre Juan de Torres y Juan de Padilla", en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 443-454.

——— (2014) "'¡Comiença, mi voluntat, a desamar!': estudio de un debate ficticio del Cancionero de Palacio (SA7)", en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la AIH*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 355-367.

——— (2016 a) "El problema de la homonimia en la identificación histórica de Juan de Torres, poeta y caballero del siglo XV", en Virginie Dumanoir, ed., *De lagrymas faziendo tinta*, Madrid, Casa Velázquez.

———, ed. (2016 b) *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa a) "Un texto singular en la lírica del cuatrocientos: Ay, triste de mí, de Juan de Torres", en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar y Publications of the Hispanic Medieval Research Seminar.

——— (en prensa b) "El cuerdo y el loco: un intercambio poético entre Álvaro de Luna y Juan de Torres", Andrea Zinato y Paola Bellomi, eds., *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia, Ibis.

MURIEL TAPIA, María Cruz (1991) *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana,* Cáceres, Guadiloba.

PASCUAL, José A. (1974) *La traducción de la 'Divina Commedia' atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1979) Juan de Mena, *Obra lírica*, Madrid, Alhambra.

———, ed. (1999) Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obra lírica*, Madrid, Cátedra.

PONTÓN CHOYA, María (2013) "Don Álvaro de Luna, el rey y los nobles", en Óscar López Gómez, coord., *Don Álvaro de Luna y Escalona: poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, Escalona, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, pp. 71-125.

RODADO RUIZ, Ana M.ª (2000) *'Tristura conmigo va': fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

RODRIGUES DE SOUSA, Sara (2012) "El tópico de la participación divina en alabanzas cancioneriles", en Patrizia Botta, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2, pp. 330-340.

RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco, ed. (2011) Pere Torroella, *Obra completa*, Barcelona, Barcino.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977) *La poesía cancioneril: el 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra.

——— (1987) *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.

SERRANO BELINCHÓN, José (2000) *El Condestable: de la vida, prisión y muerte de don Álvaro de Luna*, Guadalajara, AACHE.

SIMÓ, Lourdes (2001) "Partenope la fulgente de Diego del Castillo y el género de la elegía epistolar en la poesía cancioneril del siglo XV", *Revista de Poética Medieval*, 6, pp. 87-114.

TATO, Cleofé (2000) "Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*", en José Luis Rodríguez, ed., *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidad de Santiago de Compostela, 2, pp. 725-731.

——— (2003) "El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)", en Jesús L. Serrano Reyes, ed., *Cancioneros de Baena: actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'*, Baena, Ayuntamiento de Baena, I, pp. 495-523.

———, ed. (2004) *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.

——— (2005) "Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (*SA7*)", en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, eds., *Cancioneros: materiales y métodos*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 59-89.

TATO, Cleofé (2013) *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

—— (en prensa), "Los comienzos del género del mote en la poesía de cancionero", en Andrea Zinato y Paola Bellomi, eds., *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia, Ibis.

TILLIER, Jane Yvonne (1985) "Passion Poetry in the *Cancioneros*", *Bulletin of Hispanic Studies,* 62, pp. 65-78.

TORO PASCUA, M.ª Isabel (1996) "La sepultura de amor de Guevara. Edición crítica", en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, coords., *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 663-690.

VÉLEZ SAINZ, Julio (2013) *'De amor, de honor e de donas': mujer e ideales corteses en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid, Editorial Complutense.

VENDRELL, Francisca, ed. (1945) *El Cancionero de Palacio (Manuscrito nº 594)*, Barcelona, CSIC.

WHETNALL, Jane (2006) "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar", en *Cancionero General*, 4, pp. 81-108.

—— (2009) "An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7", en Joseph T. Snow y Roger Wright, eds., *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, Liverpool University, pp. 55-73.

DOI:
Artifara, ISSN: 1594-378X

Godos fantasmales: apariciones del conde don Julián en una novela del siglo XVII*

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari di Venezia

Resumen
Entre los muchos godos de papel que se encuentran en los textos del Siglo de Oro, en el *Libro de las cosas notables de la ciudad de Córdoba* (colección manuscrita y anónima, 1618) hay dos pequeños relatos en los que se presentan sendas apariciones de don Julián como fantasma. Entre otras cosas, esta pareja de cuentos constituye una variación gótica que refuerza el castigo del traidor y aporta un toque fantástico a la tradición.

Abstract
Amongst many *godos* of paper to be found in Golden Age Spanish Literature, two short stories in *Libro de las cosas notables de la ciudad de Córdoba* (an anonymous handwritten collection from 1618) present as many appearances of Don Julian as a ghost. Besides other things, this couple of short stories constitutes a gothic variation in which the punishment of the traitor is reinforced, adding a fantastic touch to tradition.

Revista de lenguas y literaturas

"Ainsi tout se ressemble, ainsi l'erreur voyage,
passe d'un monde à l'autre, et vole d'âge en âge"
(J. M. Delille, *L'Imagination*, 1845, VIII)

En el Siglo de Oro los godos están por todas partes: la polivalencia del mito neogótico es una verdad casi de fe, que se refleja en la amplia nómina de godos de papel que se encuentran en la historiografía, la poesía, el teatro y la novela, claro que con orígenes anteriores y ramificaciones posteriores (Sáez, en prensa). Aunque la prosa no parece ser el campo predilecto para las invasiones góticas, lo cierto y verdad es que hay un manojo de ejemplos (el "Razonamiento del Villano del Danubio" de fray Antonio de Guevara, las novelas de Pedro de Salazar y unos pocos destellos en novela picaresca) que plantean algunas cuestiones de interés[1].

En este sentido, un caso curioso se encuentra en una pareja de relatos encadenados dentro del *Libro de las cosas notables de la ciudad de Córdoba*, donde salen a escena sendas apariciones fantasmales del conde don Julián desde el infierno que bien pueden relacionarse tanto con la vigencia del mito neogótico como con la poética de los prodigios en la época. Luego de una presentación del texto, se examinan estos dos lances de godos fantasmales en relación con

* Este trabajo se ha beneficiado de una Mercator Fellowship en la Universität Heidelberg (SFB 933 "Materiale Textkulturen") y se enmarca en el proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Como maestros de la *novella*, debo agradecimiento a mis queridos Daniel Fernández Rodríguez (Universitat de València) e Ilaria Resta (Università di Roma Tre), así como a Inmaculada Osuna (Universidad Complutense de Madrid) por el capote con el manuscrito.
[1] Para estos textos, ver Núñez Rivera (2010, 2014 y 2015) y Sáez (en prensa, cap. 3.2).

Adrián J. SÁEZ, "Godos fantasmales: apariciones del Conde Don Julián en una novela del siglo XVII", *Artifara* 18 (2018) Contribuciones, pp. 219-229.
Recibido el 18/05/2018 · Aceptado el 31/08/2018

el concepto de maravilla –y sus derivados– y el mito neogótico, a la vez que se propone una radiografía de las visiones.

DIÁLOGO Y NOVELAS (CON UN TOQUE DE COROGRAFÍA)

Acaso venga bien empezar con unas pocas palabras sobre el *Libro de las cosas notables de la ciudad de Córdoba* (por otro nombre de *Sucesos y cosas notables de la ciudad de Córdoba*, manuscrito anónimo, 1618)[2]. Se trata de una colección de breves relatos estructurados "[p]or vía de diálogo entre dos mercaderes que se encontraron en la feria de Daimiel" (3): como buenos compadres y compatriotas, Colodro y Domingo Escusado comparten aposento en una posada y directamente comienzan a relatarse historias el uno al otro. El marco conversacional es, pues, mínimo y apenas los dos narradores añaden unas pocas palabras de transición entre cuento y cuento que muestran las relaciones entre el diálogo y la tradición de los *novellieri* en cierta etapa del desarrollo de la novela corta[3]. Solamente hay un pequeño momento de acción en la *cornice* hacia el final, cuando ambos personajes se encaminan juntos hacia Segovia con idea de hacer negocio y ver la corte, pero al salir de la ciudad se encuentran con Lonsario, un soldado pretendiente asimismo cordobés con el que comparten camino y relatos: los unos refieren "cosas pasadas que han sucedido en Córdoba y son en sí famosas y memorables, y no hallamos la certeza y verdad que quisiéramos", mientras el otro se queda con "cosas de guerra", claro está (271).

Así, el marco es un simple pretexto sin apenas elementos biográficos de los interlocutores (más allá del origen común y el nombre tomado de tres puertas de la ciudad) y sin discusiones metanarrativas sobre el sentido de las historietas, que ensartan una detrás de otra: para decirlo en plata, si la justificación general es un diálogo, todo el protagonismo es de los relatos. Con el entretenimiento como meta, se combinan dos variaciones novelísticas (la posada cercana a la sobremesa y el alivio de caminantes durante un viaje puro y duro), al tiempo que la galería de relatos orales presentados en el diálogo comprende dos modalidades: un amplio conjunto de *facta memorabilia* con mucho de admiración y una coda sobre asuntos bélicos, aunque no hay una disposición exacta, puesto que en puridad la guerra ya había asomado en algún que otro cuento anterior. Sin entrar en detalle, en el diálogo de los dos (y luego tres) personajes–narradores se engarzan historias vidas y sucesos de ilustres personajes de la ciudad, duelos y muertes de todo pelo (con Góngora de por medio en alguna ocasión), hechos prodigiosos y lastimosos, pecaminosos amores con monjas, castigos divinos, etc., que se sitúan más o menos atrás en el tiempo y están protagonizados por figuras muy diversas hasta un total de 88 textitos.

En la mixtura genérica entre diálogo y novela se puede apreciar una cierta dimensión corográfica en el texto, porque el elogio de Córdoba es el factor de unión de relatos muy variopintos y va implícito en todo el texto, para remacharse en el abrupto final con una serie de listas y tablas *ad maiorem*[4]. Es más: en el primero de los cuentos del fantasma gótico se ofrece un recuerdo nostálgico de Córdoba en dos tiempos por parte de don Julián, que contrasta con la ruina del presente de la narración:

[2] Se cita por la edición de 1949 (luego reproducido de manera facsímil en 2003), aunque se maneja igualmente el manuscrito, que se custodia en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (signatura 9/5584). Los dos cuentos en cuestión se recogen asimismo en Navas López y Soriano Palomo (2001: 111-116) como "sucesos de terror". Ya lo comenta brevemente Menéndez Pidal (1942-1948: II, LII-LIII).

[3] Al respecto, ver Vian Herrero (1988), Gómez (2000: 145-160 y 2001) y Núñez Rivera (2013).

[4] En concreto, se incluyen un "Árbol de los caballeros de la cepa de Córdoba", una "Tabla de los títulos que hay en España que han salido de Córdoba" y "Los títulos que han emparentado con las casas de Córdoba", una "Tabla de los hombres famosos que ha tenido Córdoba en armas y letras", una "Lista de los obispos que tiene Córdoba en estos tiempos", la "Descripción de la ciudad de Córdoba" y una "Tabla de las cosas memorables sucedidas en la ilustra ciudad de Córdoba con hijos y naturales suyos" (283-303). Sobre la corografía, ver Kagan (1995 y 2002).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2754
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Preguntándole si había todavía jardines y naranjales, y si había todavía las acequias de agua clara que en sus tiempos, porque, a gusto de hombres discretos, no había semejante fertilidad en el mundo […] "¡Qué florida vide yo esta ciudad y qué de gente principal vivía en ella! ¡Qué de fiestas, qué de ejercicios de armas, qué de conformidad de chicos y grandes!… Y era tanta la grandeza de esta ciudad que, en dando la oración, se encendía lumbre desde el Potro hasta las puentes de Alcolea, y se comunicaba toda la gente y se iba paseando de una parte a otra". (97–98)

Pues bien, en este preciso contexto se cuentan los dos relatos con las apariciones de don Julián (núms. 26–27, fols. 96–101) que me interesan y que aportan un toque fantástico tanto a la colección como al mito neogótico. Si también hay otros godos (se explica el origen cordobés del rey don Rodrigo, núm. 84, fols. 259–270) que derivan fundamentalmente de Morales (a quien dice haber conocido y tratado el anónimo autor, núm. 34, fols. 111–114), especialmente hay otra serie de destellos extraordinarios –y hasta fantasmales– en el libro con la historia de las hechiceras de Montilla (núm. 21, fols. 81–84), la pelea con un difunto de don Fernando de Aguilar (núm. 22, fols. 84–88), el duende o demonio enamorado de una rica señora (núm. 23, fols. 88–90), la aparición *post mortem* de un galán a su amada (núm. 24, fols. 91–92), la pelea con el diablo de Sebastián Ruiz de Esquivias (núm. 26, fols. 94–96), una apuesta macabra de unos jóvenes con huesos de muertos (núm. 50, fols. 150–151) y algún que otro hechizo más (núm. 78, fols. 240–242).

EL MUNDO ENCANTADO DEL SIGLO DE ORO Y LOS GODOS

Todos estos lances tienen su lugar dentro de los parámetros mentales de la época, un mundo encantado en el que creencias y supersticiones eran moneda corriente, pero que poco a poco se estaban sometiendo a juicio porque el gran interés por maravillas y portentos tenía a su lado –al menos ocasionalmente– una curiosidad crítica claramente ligada al desarrollo de la ciencia y el empuje de la razón. Así, en este mundo encantado (Alonso Palomar, 1994) conviven en una cierta tensión los esfuerzos de textos que se preocupan por discutir las ideas y desencantar la visión mágica junto a las fabulaciones más estupendas en la historiografía y la ficción, con una serie de consecuencias fundamentales para los criterios de autenticidad, credibilidad y verosimilitud en el debate entre historia y poesía (Montaner, 2014 y 2015).

En este difícil equilibrio hay una galería de historias y lances asombrosos que se aproximan peligrosamente al ámbito de lo fantástico, si bien verdaderamente quedan en antecedentes, toda vez que el giro capital se da con la nueva mirada racional del hombre hacia lo sobrenatural y la irrupción decisiva de la novela gótica (García Sánchez, 1998; y Roas, 2006: 9–10 y 17–56)[5]. Ahora bien, en ocasiones se mueven a uno y otro lado de la frontera entre lo maravilloso y lo fantástico (Roas, 2001a: 7–14, 2006: 10 y 2011: 46–61) porque no pueden explicarse como ejemplos de la "meraviglia cristiana" y otras formas cercanas (Hathaway, 1968), y, aunque se hayan manejado otras etiquetas al caso (Blasco, 1994, se decanta por "extraordinario" para las misceláneas), acaso se puedan situar en el grupo de formas de lo "pseudofantástico" (Roas, 2011: 62–66), que aprovecha solo un tanto del arsenal fantástico (sin provocar un cortocircuito de la idea de realidad) y a modo de excusa para ofrecer un relato con otra función (moral, satírica, etc.). En este sentido, ciertos relatos –y pienso en los dos cuentos

[5] Ver Gómez-Montero (1994 y 1999), que deslinda tres actitudes definitorias: 1) la ingenua y plena aceptación, 2) el cuestionamiento de su credibilidad y 3) la consideración crítica e irónica. Hay quien llega a manejar el concepto de "realismo mágico" para la época (Barella, 1994). Reisz (2001) reflexiona sobre las relaciones con otros géneros y en Roas (2001b) se pueden encontrar otras ideas y opiniones.

gótico–fantasmales que me ocupan en esta ocasión– quizá se puedan considerar formas cercanas al cuento fantástico[6].

En todo caso, sin entrar en disquisiciones de altos vuelos sobre las palabras y las cosas, se puede dar por bueno que espíritus, monstruos, portentos y demás maravillas pueden darse cita en libros de prodigios (Vega, 2002: 7–59), misceláneas, pliegos de cordel y relaciones de sucesos (Ettinghausen, 1995), así como en una larga serie de textos tanto historiográficos como ficcionales. Un lugar de honor en esta galería de horrores y portentos tienen los fantasmas, que en el Siglo de Oro eran –oxímoron mediante– un portento de lo más normal, siempre y cuando cumplieran con la ley de la verosimilitud, que debía dar pie a una fantasía controlada de acuerdo con los géneros y sus convenciones (Riley, 1986: 278–307). Valga recordar la lista de *auctoritates* que Lope exhibe en *El peregrino en su patria* (1604) para que la historia de Pánfilo y los espíritus no sea tachada de "fábula" y hacerla creíble contra "[m]uchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones" (V, 605).

Del corpus de tratados sobre creencias y supersticiones, el *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, Juan Bautista de Terranova, 1570) de Antonio de Torquemada puede servir de botón de muestra, porque dedica justo una sección a "qué cosas sean fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, brujas, saludadores, con algunos cuentos acaecidos y otras cosas curiosas y apacibles" (III, 703–743). Con unas reflexiones entremetidas sobre demonios (III, 705–712), esencialmente se plantea que los fantasmas pueden ser "ilusiones y engaños del demonio" que "se representan en la imaginación y fantasía solamente" o "se ven verdaderamente con los ojos corporales" (III, 704–705), para remachar que realmente "lo que toca a las fantasmas y visiones principalmente procede de los demonios" (III, 705). No obstante, seguidamente se traza un deslinde entre "visiones" ("que son las que realmente son vistas"), "fantasmas" ("que son las fantaseadas o representadas en la fantasía") y "ánimas apartadas de los cuerpos" (III, 712 y 725–729), sobre las que se volverá en un momento[7].

Más allá de acercamientos generales a la poética de la maravilla en la época (Arellano, 2003) y la magia (especialmente Lara Alberola y Montaner, 2014), hay que recordar la tradición folclórica de los fantasmas enamorados que vale para mil y un disfraces (Pedrosa, 2006) y una serie de textos fantasmales (*El galán fantasma* de Calderón, *El marido fantasma* de Quevedo), así como las apariciones espectrales de poetas del Siglo de Oro (Sánchez Jiménez, 2016). Asimismo, en el campo de la *novella* predominan las variaciones sobre falsos fantasmas con sus engaños y trazas junto a un manojo de apariciones y *revenants* (Rotunda, 1942, E200–599), mientras que en la novela corta española se pueden encontrar algunos casos de fantasmas y resurrecciones (en *La silva curiosa* de Juan de Medrano, las *Historias peregrinas y ejemplares* de Céspedes y Meneses y los *Desengaños amorosos* de María de Zayas) (Baquero Escudero, 2003: 60–65 y Castillo, 2012: 84–95)[8].

Para redondear la cosa, el mito neogótico del que derivan este par de novelitas ya contaba con unos pocos lances prodigiosos: la visión del rey don Rodrigo con la profecía de la invasión árabe tras la apertura del baúl prohibido de la cueva (o palacio de Toledo), que conforma uno de los motivos predilectos del romancero[9]; y la serie de milagros que acompañan la reconquista encabezada por don Pelayo, empezando por el episodio de la cueva de Covadonga (con las flechas de los enemigos que se dan la vuelta y atacan al ejército árabe), etc. Es decir: tanto los paradigmas de la época como la tradición de los godos avala de antemano la presencia del fantasma del conde don Julián.

[6] Sobre el *récit fantastique*, ver Roas (2006: 115-211).
[7] Roas (2006: 19) atribuye esta creencia a una posible confusión entre los fantasmas y los duendes.
[8] Ver también la antología de Pontón (1999).
[9] Ver Ruiz de la Puerta (1977) para el lugar en cuestión y sus cambios.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2754
Artifara, ISSN: 1594-378X

DESDE EL INFIERNO, CON AMOR: LAS APARICIONES DEL CONDE DON JULIÁN

Los dos relatos fantasmales de don Julián, que cierran una miniserie de historietas tenebrosas ("de muertos y visiones", 96–97), se presentan como una pareja perfectamente unida que ofrece sendas versiones (una más breve, otra más extensa) de un lance fabuloso, de acuerdo con la tendencia habitual de la colección a los conjuntos de textos unidos por género, personaje y tema.

En pocas palabras, ambos cuentecillos refieren el extraño encuentro de dos personajes de Córdoba (el lagarero Baltasar de Ahumada y el alguacil Morales) con el fantasma del conde don Julián, según un patrón forjado entre similitudes y diferencias: en la primera historia la aparición aparentemente normal de un hombre acaba en la muerte del personaje por el susto al conocer la identidad de la visión, mientras que en la segunda el alguacil tiene noticia del "espanto" (99) que se repite cada noche en un lugar camino de los Pedroches y decide comprobar la veracidad del caso para acabar en una conversión virtuosa. En este contexto, merece la pena examinar al fantasma en cuestión en un breve ensayo de pneumatología, para lo que me valgo de la estupenda guía "espectral" de Sangsue (2011: 9–359) y de otros textos de época. Se comenta, así, la tipología del godo fantasmal y sus características (aspecto y acciones), las condiciones de su aparición (lugar, hora y destinatarios), así como las razones del *revenant* y la red de narradores.

Por de pronto, el conde don Julián adopta en cada relato una forma diferente (en el primero es "un hombre que estaba a caballo", 97; pero en el segundo es una presencia en la distancia que únicamente se escucha pero no se ve), pero se puede considerar que se trata de un fantasma, esto es, de un espíritu y no de un muerto–viviente. Y es que apenas se dice nada sobre la apariencia del personaje, lo que casa bien tanto con su condición fantasmal como con la nota de ambigüedad habitual: sin detalle alguno sobre su vestimenta ni otros rasgos (fisonomía, movimiento, etc.), en la primera aparición don Julián parece un personaje totalmente normal hasta que descubre su identidad a una pregunta del lagarero ("¿tan viejo sois?", 98) y desaparece espectacularmente entre "un estampido terrible" y un "malísimo hedor", que constituye otra forma habitual de presencia de los fantasmas y causa un susto de muerte al "pobre hombre" ("del espanto y hedor pensó expirar", 98); en cambio, en la segunda novelita se revela de antemano que hay una serie de portentos temibles en un lugar que supuestamente pertenecía al conde traidor, que –como digo– solamente tiene voz. O sea: el miedo provocado por este godo fantasmal no procede de unas pintas monstruosas sino del descubrimiento sorpresivo de su verdadera naturaleza tras la aparente normalidad (en un caso) y en los signos externos (en el otro).

Tampoco son fantasmas especialmente activos, ya que fundamentalmente actúan mediante su voz[10]. Eso sí: el primero gana por la mano al segundo, ya que –contra una de las leyes de las historias fantasmales– toma la palabra primero para dirigirse al lagarero, cuando en el segundo se pone en marcha la acción por la curiosidad del alguacil. Aunque "la parole des fantômes est problématique" (Sangsue, 2011: 86) y si bien se prescinde de ciertas precisiones (como el tipo de voz), en las dos versiones se escucha a don Julián: solo en la primera historia la comunicación es directa y la iniciativa corre a cuenta del fantasma, que directamente quiere hablar con el lagarero hasta la medianoche ("Hidalgo, lléguese acá y hablaremos un poco, que es muy temprano y no han dado las doce, y yo también tengo que negociar y, en dándolas, luego nos iremos", 97) y se entretienen en una conversación sobre "la sierra de Córdoba y su fertilidad" (97) hasta que llega la revelación final de la identidad. Dice así: "soy aquel desventurado don Julián, por quien se perdió España, y estoy padeciendo tormentos increíbles en el infierno" (98). A su vez, en la segunda versión se tiene noticia únicamente de "unos gemidos

[10] Otras ideas al respecto en Roas (1999 y 2011: 46-47).

tan dolorosos" entre "el alboroto y ruido" de "espíritus condenados" (100), que son tanto más importantes cuanto que se trata de una aparición invisible (por estar dentro de un castillo, no por incorpórea): "¡Ay! –decía aquel desventurado don Julián–, ¡Ay, que me abraso! ¡Ay, que no tengo esperanza de salir de esta pena! ¡Malditos sean mis pensamientos y mis gustos! ¿De qué me sirvió ser poderoso en el mundo, sino de condenarme?" (100), y otras voces le acompañan con una imaginaria preparación para la caza que parece revelar una condena eterna con pinta de normalidad cíclica[11]. El tono más tenebroso del segundo cuento hace que se le dé mayor realce a los ruidos de acompañamiento ("gritos y alborotos, llamas de fuego y cadenas que se oyen", 99) tanto antes como durante y después, pero en el primero se añade otra forma de expresión: el suspiro, que es "le moyen d'expressión privilégié de *l'âme en peine*", que "est à la fois une plainte et un reproche imparable (on ne peut pas répondre à un soupir)" (Sangsue, 2011: 88). Así, el "gran suspiro" que lanza el fantasma es una muestra de dolor por la situación declinante de Córdoba –enseguida lo comento– y un signo de adiós.

Según rezan sus palabras, en los dos relatos se trata de personajes venidos del infierno, que es una de las opciones fantasmales barajadas en la época. De vuelta al *Jardín de flores curiosas*, la curiosidad y la duda de los personajes les lleva a preguntarse "si las ánimas de los defuntos vienen a ver y hablar con algunos de los que están vivos", sobre lo que Bernardo considera que "lo que se dice de que las ánimas vuelven y hablan con algunas personas debe todo ser fingido", mientras que Antonio defiende que es "muy verdadero":

> por particular voluntad o permisión de Dios muchas ánimas apartadas de los cuerpos se han visto hablar y tratar sus cosas con algunos hombres, así para ser ayudadas en sus necesidades pidiendo que se les hagan algunos sacrificios y devociones para que más presto se acaben las penas en que están purgando sus pecados, como para ayudar y favorecer a los que también tienen dello necesidad. (III, 725)[12]

De hecho, se explica que los aparecidos pueden proceder del cielo, el purgatorio, el limbo y hasta el infierno:

> según la opinión de algunos, las ánimas de los dañados pueden parecer acá en el mundo, porque […] estas reglas generales no contradicen a la particular permisión y disposición divina, y así, permitiéndolo Dios, podrán salir de la manera que las otras. Y yo he visto tener opinión de que saliendo del infierno no contradice a lo que habéis dicho de la redempción; porque puesto caso que el infierno sea lugar determinado en los abismos de la tierra, el más verdadero infierno es la pena que padecen; y como las ánimas, cuando salieren, salgan sin ninguna diminución della, no se puede decir que salen del infierno. (III, 727)

El escenario responde punto por punto a la receta del *récit de fantômes*: de un lado, los personajes se encuentran siempre en lugares alejados y solitarios ("el campo" frente a "la

[11] Como si de un preparativo cinegético cualquiera se tratara, el pasaje dice así: "¡Conde don Julián, mira que ya es hora! ¡Vengan los pájaros, vengan los lebreles, vengan los sabuesos con los demás aparejos de caza! ¡Ea, criados, los maestresalas, aderezad lo que ha de comer el conde don Julián! ¡Esté todo aderezado, no haya falta den nada, miren que viene!" (100).

[12] Sin embargo, con la autoridad de Santo Tomás añade Bernardo: "no habemos de creer todas veces ser verdaderas estas apariciones de ánimas, antes, aunque vengan debajo de buenas palabras y obras y persuadiéndonos a que obremos cosas santas y buenas, habemos de estar recatados y pensar que son ilusiones del demonio, que, diciéndonos una verdad, nos dice con ella cien mil mentiras, pues que nosotros no podemos entenderlo cierto si es ánima santa o demonio transformado; y, así, hemos de hacer lo bueno que nos dijeren cuando conociéremos notoriamente que Dios será servido con ello, y lo demás, dejarlo, si hobiere o pudiere haber alguna duda de algún engaño" (III, 726-727).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2754
Artifara, ISSN: 1594-378X

sierra" cordobesa y "este desierto", 97 y 98–99) e incluso con el valor adicional de la desorientación (el alguacil ha "perdido el camino", 98); de otro, el conde don Julián regresa a lugares conocidos (*lieux de mémoire*), en un caso una ciudad querida (Córdoba) y en otro "una fortaleza" de su posesión (99), que concuerda bien con la predilección de toda suerte de espíritus por castillos y ruinas. Es la paradoja de la motivación realista de lo fantástico: el mundo sorprendente se construye con elementos comunes para luego hacerlos saltar en mil pedazos (Roas, 2011: 111–128). Otro tanto ocurre con el tiempo, que redondea el ambiente ominoso: así, el conde godo hace acto de presencia poco antes de la medianoche para desaparecer en el instante en que "dio el reloj las doce" (98) en el primero, al tiempo que en el segundo se pone en marcha todo justo "venida la medianoche" y "todas las noches del mundo" (99 y 98), con lo que no solo se cumple la ley del *Geisterstunde* que sirve en bandeja los prodigios por ser un "instant entre–deux" ideal para "le surgissement de cet être entre deux mondes qu'est le mort–vivant" (Sangsue, 2011: 97), sino que también adquiere en la segunda versión un carácter cíclico por el que el don Julián se convierte en un *retournant* como buen alma en pena.

Los fantasmas normalmente se dejan ver tan solo por "le sujet qui est concerné par sa revenance", pero el verdadero problema es "comprendre ce que veulent les fantômes, d'interpréter ce vers quoi ils font signe" (Sangsue, 2011: 65–66 y 106). Se puede deslindar entre las razones de su aparición al lagarero y al alguacil frente al motivo de su regreso infernal: ninguno de los dos personajes tiene una especial vinculación con el conde don Julián, pues a uno se le aparece por azar y le causa la muerte, mientras que el otro decide comprobar la veracidad del suceso ("quería ver si era verdad todo lo que le habían dicho", 100) y el gran miedo que experimenta ("con ser hombre valiente y de la hampa", 100) le anima a convertirse "prometiendo de ser bueno de allí en adelante" y luego cumple dejándose "de alguacilerías y de todo lo demás que le podía ser ocasión de ofender a Dios" (101), con lo que se toca –siquiera de refilón– la crítica de la justicia. Es un miedo primario que no se refleja en signos externos (palidez, petrificación, etc.) sino "la peur de la peur" (Sangsue, 2011: 273) que explota sorpresivamente y hasta hace saltar por los aires cualquier recelo racional en el segundo cuento: como dice Sangsue (2011: 260–261), se da la paradoja de que no hay necesidad de creer para tener miedo porque el miedo –en toda su gama– basta para que existan los fantasmas. Por si fuera poco, en la segunda historieta se añade una visita posterior a la fortaleza, que es "habitación de bestias fieras" con algunos "animales nunca vistos" (101)[13].

Un factor que contribuye tanto al crédito de la historia como a la creación de un efecto de distanciamiento frente al portento –y el miedo anejo– es la red de narradores, en un juego ambivalente que permite muchas variaciones. En este sentido, un cambio capital entre las dos versiones gótico–fantasmales se encuentra en el diseño narrativo, puesto que en el primero se aboga por presentar el hecho como el testimonio oral de un pariente del lagarero ("me lo contó un sobrino suyo que se lo oyó decir", 98) que se admite sin más, la polifonía del segundo se multiplica para armar un juego de cajas chinas donde se refuerza la veracidad del relato mediante la combinación de relato oral inicial, el escepticismo del protagonista del cuento (el alguacil Morales) con su experiencia directa y el conocimiento de primera mano del suceso por parte del narrador Escusado ("os contaré lo que me dijo Morales […] que le había sucedido a él", 98), en tres instancias que van guiando el descubrimiento del hecho extraordinario. El cuestionamiento y el deseo de comprobación son fundamentales, porque es un rasgo que separa la aceptación tranquila de la maravilla de la duda de lo fantástico (Roas, 2001a: 10) y

[13] Hay un caso parecido en un relato del *Jardín de flores curiosas* en el cuento de Antonio Costilla: "él les dijo que en dejándole solo habían venido aquellas tres visiones, y, cavando tierra con las manos, del suelo, se la habían echado encima de los ojos y le tenían ciego; y así era la verdad, que casi lo estaba. Y desta manera de allí adelante no le dejaron un momento sin que estuviese bien acompañado; pero todo esto no aprovechó para que al seteno día, sin tener calentura ni otro ningún accidente, dejase de morirse" (III, 713)

vendría a deslindar el primer cuento (maravilloso) del segundo (más bien fantástico). Sea como fuere, no hay explicación religiosa en ningún caso, por mucho que el susto favorezca un cambio de vida con su lección aneja. Y, de nuevo, en la segunda aparición se sigue una tendencia amplificadora del primero en todos los sentidos, cual versión *maior* de la primera.

Visto lo visto, el regreso del godo fantasmal se puede explicar por tres razones: así, constituye una constatación de la ruina de Córdoba y de España en general (pues "va todo de caída", 97) tras su traición, con lo que hay una cierta dosis de autodenuncia por parte de un condenado que paga justamente sus culpas y tiene un valor de aviso ejemplar. En otras palabras: a la representación de las faltas pasadas (cual *fantôme piaculaire*) se suman los remordimientos y la advertencia, de modo y manera que no hace falta ver un mensaje propagandístico por el que las historietas "reinforce the mythical image of Spain as a Christian nation whose evil enemies will be condemned to eternal damnation" (Castillo, 2012: 85)[14]. Igualmente, el fantasma de don Julián se relaciona claramente con la maldición final contra este nuevo Galalón, que se presenta en otro pasaje del *Libro de las cosas notables* con una buena retahíla de insultos:

> Maldito sea el faraón impío de don Julián, que tan pertinaz e impío fue; maldita su indignación, porque fue tan dura; loco y cruel le tornó la furia, animoso le hizo la indignación, impetuoso el furor, olvidado de la fidelidad, desacordado de la religión, cruel para sí mesmo, homicida para su señor, enemigo para los de su casa y nación, culpado y maldito para con todos: su memoria sea siempre maldita. (268)

FINAL

Sin llegar a jugar a los cazafantasmas, las dos apariciones espectrales del conde don Julián comentadas en esta ocasión conforman una nueva modalidad del mito neogótico, que con la introducción del motivo del fantasma carga las tintas en el castigo del traidor *par excellence*, que merece la pena eterna, a la par que refuerza grandemente el elemento sobrenatural apenas esbozado en un par de lances de la tradición. Tanto, que acaso se pueda decir ambos que relatos gótico–fantasmales constituyen dos pequeños cuentos pseudofantásticos, puesto que cumplen a su manera con varias condiciones esenciales del esquema (irrupción sorpresiva de lo imposible, cuestionamiento de la realidad, estallido del miedo, preocupación por los límites de la representación, etc.) (Roas, 2011). En todo caso, no hay reivindicación del conde don Julián que valga cuando él mismo acepta su condena; ya se sabe: quien tal hace, que tal pague.

Bibliografía

ALONSO PALOMAR, Pilar (1994) *De un universo encantado a un universo reencantado: magia y literatura en los Siglos de Oro*, Valladolid, Grammalea.

ARELLANO, Ignacio, ed. (2003) *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2003) "Espacios de la maravilla en la novela corta áurea", en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, pp. 57–68.

[14] Insiste en sus "moralistic overtones" y en su "exemplary dimension" (Castillo, 2012: 85-86).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2754
Artifara, ISSN: 1594-378X

BARELLA, Julia (1994) "El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca", *Anthropos*, 154–155, pp. 45–50.

BLASCO, Javier (1994) "«Extraordinario» pero no «fantástico»: el género de las misceláneas renacentistas", *Anthropos*, 154–155, pp. 118–121.

Casos notables de la ciudad de Córdoba, ed. facsímil de Á. González Palencia, 2.ª ed., Córdoba, Francisco Baena Altolaguirre, 1982 [1949].

CASTILLO, David R. (2012) *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

ETTINGHAUSEN, Henry, ed. (1995) *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Zaragoza, Pullvill–Libros.

GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (1998) "Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica", en *El relato fantástico: historia y sistema*, coord. A. Risco, I. Soldevila y A. López–Casanova, Salamanca, Colegio de España, pp. 85–114.

GÓMEZ, Jesús (2000) *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto,.

—— (2001) "El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo", *Criticón*, 81–82, pp. 247–269.

GÓMEZ–MONTERO, Javier (1994), "Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI", *Anthropos*, 154–155, pp. 51–58.

—— (1999) "*Phantasos in litteris: la magia ante el estatuto ficcional de "lo maravilloso" y "lo fantástico de la ficción""*, en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. J. Pont, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 55–92.

HATHAWAY, Baxter (1968) *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, New York, Random House.

KAGAN, Richard L. (1995) "La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación", *Studia historica: historia moderna*, 13, pp. 47–60. [Versión parcial en: *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. I. Arellano, C. Pinillos, F. Serralta y M. Vise, Pamplona–Toulouse, GRISO–LEMSO, vol. 1, 1996, pp. 79–91.]

—— (2002) "Clío y la Corona: escribir historia en la España de los Austrias", en *España, Europa y el Mundo Atlántico: homenaje a John H. Elliott*, ed. de R. L. Kagan y G. Parker, trad. L. Blasco y M.ª Condor, Madrid, Marcial Pons, , pp. 113–150. [Original: "*Clio and the Crown*: *Writing* History in Habsburg Spain", en *Spain, Europe and the Atlantic World: Essays in Honor of John H. Elliott*, ed. de R. L. Kagan y G. Parker, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 73–99.]

LARA ALBEROLA, Eva, y Alberto MONTANER, eds. (2014) *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, Semyr.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1942–1948) *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo*, Madrid, Espasa–Calpe, 3 vols.

MONTANER, Alberto (2014) "Historicidad medieval y protomoderna: lo auténtico sobre lo verídico", *e–Spania*, 19, s.p. [En red.]

—— (2015) "Épica, historicidad, historificación", en *El "Poema de Mio Cid y la época medieval castellana: nuevas aproximaciones críticas*, ed. de J. C. Conde y A. Saguar, London, University of London, pp. 17–53.

NAVAS LÓPEZ, Félix, y Eduardo SORIANO PALOMO, ed. (2001) *Cuentos del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2010) "Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*: autoría común y estructura compartida", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58.1, pp. 59–93.

—— (2013) "En los orígenes de la novela: series narrativas con marco ficcional entre abismos y reflejos", en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV–XVII)*, ed. V. Núñez Rivera, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 25–47.

——, ed. (2014) P. de Salazar, *Novelas*, Madrid, Cátedra.

—— (2015) "Lecturas para Felipe II: la colección de novelas de Pedro de Salazar como regimiento de príncipes y la legitimación de lo ficcional", *Studia Aurea*, 9, pp. 175–202. [En red]

PEDROSA, José Manuel (2006) "Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving (y la tradición folclórica)", en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, PUM, pp. 733–745.

PONTÓN, Gonzalo, ed. (1999) *Prodigios y pasiones: doce cuentos españoles del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik.

REISZ, Susana (2001) "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales, en *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas, Madrid, Arco/Libros, pp. 193–221.

RILEY, Edward C. (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. C. Sahagún, 3.ª ed., Madrid, Taurus. [Original: *Cervantes' Theory of the Novel*, London, Clarendon Press, 1962, primera traducción 1966.]

ROAS, David (1999) "Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica", en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. J. Pont, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 93–107.

—— (2001a) "La amenaza de lo fantástico", en *Teorías de lo fantástico*, ed. J. Alazraki y D. Roas, Madrid, Arco/Libros , pp. 7–44.

——, ed. (2001b) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco / Libros,.

—— (2006) *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750–1850)*, Pontevedra, Mirabel,.

—— (2011)*Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

ROTUNDA, Dominic P., *Motif–Index of the Italian "novella" in prose*, Bloomington, Indiana University Press, 1942.

RUIZ DE LA PUERTA, Fernando (1977) *La cueva de Hércules y el palacio encantado de Toledo*, Madrid, Editora Nacional.

SÁEZ, Adrián J. (en prensa) *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra.

SALAZAR, Pedro de (2014) *Novelas*, ed. V. Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2754
Artifara, ISSN: 1594-378X

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2016) "Lope de ultratumba: tres calas fantasmales en la recepción póstuma del Fénix", *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 22, pp. 261–286. [En red.]

SANGSUE, Daniel (2011) *Fantômes, esprits et autres morts–vivants: essai de pneumatologie littéraire*, Paris, J. Corti.

TORQUEMADA, Antonio de (2012) *Jardín de flores curiosas*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, pp. 605–834. [En red.]

VEGA, Lope de (2016) *El peregrino en su patria*, ed. J. González Barrera, Madrid, Cátedra.

VEGA, María José (2002) *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona.

VIAN HERRERO, Ana (1988) "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, 7, pp. 173–188.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas