# Artifara 21.1

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

2021

Artifara
ISSN: 1594-378X

SIRIO@unito.it
Sistema Riviste Open Access

**Fundador**
Aldo Ruffinatto, Università di Torino

**Director**
Guillermo Carrascón
Editor de Literatura española moderna y contemporánea

**Secretaría de redacción**
Carlo Basso
Alex Borio
Vincenza Di Vita

**Consejo de dirección**
Roberta Alviti, Università degli Studi di Cassino
María Felisa Bermejo Calleja, Università degli Studi di Torino, Editora de Lingüística y traductología
Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino, Editora de Literatura Latinoamericana
Elena Errico, Università degli Studi di Genova
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"
Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza
Elisabetta Paltrinieri, Università degli Studi di Torino, Editora de Literatura Medieval
Maria Consolata Pangallo, Università degli Studi di Torino
Maria Rosso, Università degli Studi di Milano
Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli Studi di Torino
Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

**Asesores científicos**
Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba
Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha
Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova
Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia
Marco Cipolloni, Università degli Studi di Genova
Francisco Estévez, Universidad de Málaga
David González Ramírez, Universidad de Jaén
Alberto Hernando García-Cervigón, Universidad Rey Juan Carlos
Vittoria Martinetto, Università degli Studi di Torino
Francisco José Martínez Morán
Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi
Carmen Morán Rodriguez, Universidad de Valladolid
Isabel Muguruza, Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz
Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Jaén
Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid
Alfredo Rodríguez López Vázquez, Universidade da Coruña
Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid

# Artifara 21.1

enero–noviembre 2021

ARTIFARA 21.1 (2021)
enero-noviembre
ISSN: 1594-378X

Los artículos publicados en los Monográficos y en las secciones de Contributi/Contribuciones y de Editiones son seleccionados a través de un proceso anónimo de revisión doble entre pares. El elenco de revisores se puede consultar en el web de la revista https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index

Gli articoli pubblicati nei Monografici e nelle sezioni Contributi/Contribuciones e Editiones sono selezionati con sistema *doble blind peer review*. L'elenco dei revisori si può consultare nel sito della rivista https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index.

SIRIO@unito.it
Università di Torino

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Impaginazione: Guillermo de Busto
Copertina: Guillermo de Busto, sobre una imagen de *Los siete pecados capitales (lujuria)* de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco

# Índice

## Contributi / Contribuciones


Luis GÓMEZ CANSECO, "Fuentes italianas para la *Relación de la guerra de Cipre* de Fernando de Herrera: erudición, réplica e ideología" pp. 7-37

Federico Juan BRIANTE BENÍTEZ, "Las loas religiosas de Cortés del Valle y Castillo" pp. 39-67

Manuel ABELEDO, "La *Segunda leyenda de Ávila* y la *Historia de las grandezas* de fray Luis Ariz. Prolegómenos filológicos" pp. 69-93

Paula CASARIEGO CASTIÑEIRA, "El planteamiento del discurso y la argumentación en las academias de Calderón de la Barca" pp. 95-105

Jesús Miguel DELGADO DEL ÁGUILA, "Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura" pp. 107-120

Daniele GUERINI, "La musicalità mistica della poesia. La ricezione del *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz nelle canzoni di Amancio Prada" pp. 121-140

Agustina OTERO MAC DOUGALL, "Mirada expuesta, mirada oculta: la construcción de los personajes en torno al poder del campo visual en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*" pp. 141-154

Katia DE ABREU CHULATA, "Augusto de Campos e la traduzione della (nuova) tradizione" pp. 155-166

Gaetano Antonio VIGNA, "La instancia prefacial en los textos memorísticos" pp. 167-175

Elisabeth KRUSE, "Entre catarsis y religación: Una relectura de la obra lírica di Silvina Ocampo" pp. 177-207


## Monográfico. España y América ante el hecho migrante

Coordinado por Juan Pedro Martín Villarreal y Claudia Lora Márquez


Juan Pedro MARTÍN VILLARREAL y Claudia LORA MÁRQUEZ, "Introducción. ¿El viaje forzado? Estudios en torno a la migración en las literaturas española y latinoamericana" pp. 209-213

Manuel CONTRERAS JIMÉNEZ, "Sur y Oriente en *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838) del Marqués de Custine. Una visión de España entre la civilización y la barbarie pp. 215-231

Daniel GONZÁLEZ GALLEGO, "Discurso colonial y feminidad racializada. La mujer latinoamericana en la prosa de Eva Canel" pp. 233-244

Jaime PUIG GUISADO, "Lecturas, traducciones, cosmogonías y otros viajes poéticos: un estudio comparado de William Blake y Juan Ramón Jiménez" pp. 245-257

Adelina LAURENCE, "Las voces del exilio en el tetro de Laila Ripoll" pp. 259-270

María Isabel MORALES SÁNCHEZ, "Reescrituras digitales de la emigración española. *El poema que cruzó el Atlántico* de María Mencía" pp. 271-288

# Marginalia


Veronica ORAZI, "Política Angélica" pp. iii-iv

José OLMO LÓPEZ, " Joan Estruch Tobella, *Bécquer: Vida y época*" pp. v-ix

Déborah GONZÁLEZ, "Carmen Isasi Martínez et al., *Edición digital de documentos antiguos: marcación XLM-TEI basada en los criterios CHARTA*" pp. xi xiv

Marcos GARCÍA PÉREZ, "Breve nota sobre el *Spechio vulgare per li sacerdoti* y el *De consolatione infirmorum* de Francisco Delicado" pp. xv-xx

Carlo BASSO, "Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma, 2020" pp. xxi-xxiii

Giada BLASUT, "Katerina Vaiopoulos, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Visor, 2020" pp. xxv-xxvii

# Contributi / Contribuciones

# Fuentes italianas para la *Relación de la guerra de Cipre* de Fernando de Herrera: erudición, réplica e ideología

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

**Resumen**
Para la composición de importantes pasajes de la *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Fernando de Herrera se sirvió de diversas fuentes italianas contemporáneas, que hasta ahora habían pasado desapercibidas. Esas fuentes no solo ayudan a entender el modo de trabajo de Herrera, sino que muestran el uso interesado que hizo de ellas desde un punto de vista político.

**Abstract**
Fernando de Herrera used several contemporary Italian sources in order to write *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*. These sources had not been identified untill nowadays, but thanks to them we can understand Herrera's way of working and even the political use that he made of these Italian texts.

A Gerardo, Felice y Adrián, con un amarone en la copa

Cuando en 1572 dio a la estampa su *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Fernando de Herrera distaba mucho de ser un mozo. Tenía para entonces treinta y ocho años, que, por lo que parece, había consagrado al estudio. Era, pues, un hombre intelectualmente hecho, aunque hasta ese momento había resistido a la tentación de dar a la estampa algún libro con que pudiera ganar fama y dineros. Cedió, sin embargo, entonces y con una obra escrita a prisa y corriendo, pues no en vano la batalla había tenido lugar el 7 de octubre de 1571 y la *Relación* alcanzó su licencia de impresión el 20 de septiembre del siguiente año. Quiere ello decir que dispuso de pocos meses para concebir la obra, recopilar la información precisa y escribir el texto.

Sabemos, además que, en ese momento trabajaba en dos proyectos de manera simultánea: las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, que saldrían a la luz en 1580, y una historia general, hoy perdida, cuya primera noticia aparece precisamente en los preliminares de esas *Obras*. Francisco de Medina anunciaba en el prólogo "A los lectores" que el autor estaba componiendo una "grande y universal historia…, donde se verán elocuentemente contadas las más notables cosas que han sucedido en el mundo, no solamente en España" (1998: 11). Años más tarde sería el pintor Francisco Pacheco quien recordara en su *Libro de verdaderos retratos* "la historia general del mundo hasta la edad del emperador Carlos quinto, que particularmente trataba las acciones donde concurrieron las armas españolas". Y añade una singular noticia: "En ella repetía segunda vez la batalla naval, y preguntado por qué, respondió que la impresa era una relación simple y que esta otra era historia" (1985: 178-179). Y ya en 1619 Francisco de Rioja volvería a mencionar la obra en los preliminares para los *Versos de Fernando de Herrera*: "También trabajó una historia general de España hasta la edad del emperador Carlos Quinto, que tuvo acabada los años de mil quinientos y noventa" (1619:

Luis GÓMEZ CANSECO, "Fuentes italianas para la *Relación de la guerra de Cipre* de Fernando de Herrera: erudición, réplica e ideología", *Artifara* 21.1 (2021) Contribuciones, pp. 7-37.
Recibido el 06/02/2021 ∽ Aceptado el 03/03/ 2021

∗8v). Quedémonos, al menos, con dos premisas: que Herrera interrumpió sus tareas con la historia universal para componer la *Relación* y que esta le pareció a la postre un trabajo hecho un tanto a la ligera.

Las razones que le llevaron a afrontar su composición y darlo a la imprenta parecen, no obstante justificadas. Para empezar, el pequeño librito le permitía presentarse simultáneamente como historiador y como poeta, pues la crónica de la guerra termina con la famosísima *Canción en alabanza de la divina majestad por la vitoria del señor don Juan*. Con ello mantenía además un vínculo iniciado antes de la jornada, ya que había colaborado con Juan de Mal Lara en la decoración simbólica de la galera real y en el libro donde se dejó constancia de la misma, la *Descripción de la galera real del serenísimo señor don Juan de Austria, capitán general de la mar*. La ocasión resultaba asimismo deslumbrante para quien, como Herrera, estaba interesado en celebrar las hazañas de los españoles, a lo que se añadía la presencia en la flota de varios nobles hispalenses, cuyas acciones cabía celebrar. La obra, por si fuera poco, iba dirigida a don Alonso Pérez de Guzmán, VII duque de Medina Sidonia, y podría incluso servirle como carta de presentación ante la corte y el monarca en persona.

Apremiaba, pues, el tiempo y era necesario hacer acopio de informaciones sobre la batalla que dieran densidad a su texto, por más que quisiera presentarlo como una "breve memoria de cosas sucedidas" (Herrera, 1572: ?3r)[1]. La guerra de Chipre y aun la geografía del Mediterráneo oriental eran meros ecos librescos que habían de quedarle lejos. No resultaba, pues, tan fácil hacer periodismo de guerra sin salir del estudio. La batalla misma era muy reciente, y la información hubo de tardar algún tiempo en llegar y meses en fluir. Primero vendrían las cartas de algunos de los contendientes victoriosos, luego acaso circularon noticias oficiales y al poco se comenzaron a imprimir pliegos sueltos sobre el encuentro naval. Como era de esperar, se adelantó Italia, con mejores y más activas imprentas, que sin duda trabajaron a destajo para obtener un lucro inmediato gracias al entusiasmo popular. Venecia y Roma, dos de los aliados de la Santa Liga, se convirtieron en los núcleos principales de esa difusión impresa ya en los últimos meses de 1571. Los primeros pliegos españoles tardaron algo más en ver la luz.

Para un clérigo entregado a las letras, que vivía con un exiguo beneficio de la iglesia sevillana de San Andrés, había de ser verdaderamente dificultoso acceder a las noticias que llegaban de la corte o a todos esos pliegos estampados mayoritariamente en Italia. Sin embargo, en la misma dedicatoria al duque de Medina Sidonia, Herrera hizo alarde de la información que había alcanzado a reunir, aludiendo a "las relaciones que hube de hombres graves y recatados que se hallaron en aquella batalla naval" y afirmando sin margen de discusión sobre su propia labor que "ninguno tuvo más copia de relaciones y ninguno inquirió la averiguación de la verdad con más desseo" (Herrera, 1572: ?3r). Se indica, por un lado, que contó con el testimonio directo de algunos caballeros o soldados que tuvieron parte personalmente en el combate. Aun cuando fuera cierto, estas declaraciones, más allá de su carácter directo, tendrían un valor limitado a la hora de la ofrecer una imagen global y compleja de la batalla, como se hace en la *Relación*. Así lo explicaba Gerolamo Diedo el 31 de diciembre de 1571 para justificar su modo de actuar en el informe sobre la batalla que le había encargado Francesco Cornaro:

> Io vedeva di non potere da una persona sola essere di ciò pienamente informato, poiche è impossibile, come è ben noto, che alcuno possa essere stato in un medesimo tempo in diversi luoghi, e che io per informarmene meglio era costretto a prender

[1] Sobre la *Relación* como obra histórica y sus dos ediciones de 1572, véase López Estrada (1999: 73-80) y Montero (1998: 46-47 y 2007). Quede aquí constancia de mi más completo agradecimiento y de la deuda contraída con Felice Gambin, Adrián J. Sáez y Gerardo Tocchini por su ayuda en la revisión del trabajo, que al buen pagador no le duelen prendas. Este trabajo forma parte de los proyectos I+D+i *Vida y escritura II* y *La Araucana* [UHU-1241597], así como del CIPHCN.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

> gran fatica e usar somma diligenza in ricercarne informazione da molti. (Diedo, 1588: 3v)[2]

Además, Herrera no solo trataba en la *Relación* de la batalla misma, sino también de los sucesos que, con meses de anterioridad, dieron lugar a la creación de la Santa Liga, empezando por la conquista de Chipre y la toma de Famagusta por parte de los turcos. Ha de entenderse entonces que el grueso de los datos que Herrera manejó procedía de esa "copia de relaciones" manuscritas o impresas que aseguraba haber reunido y en las que nadie se ha detenido a indagar hasta ahora.

Tales fuentes hubieron de ser en gran medida españolas, tal como apuntó Adolphe Coster en su momento (Coster, 1908: 353-355), pero lo cierto es que las dos únicas que menciona de manera expresa son de procedencia italiana. En el capítulo XXIII, cuando se refieren los movimientos previos al encuentro, se apunta "según afirma el comendador Romagaz" (Herrera, 1572: I1r), en referencia a Mathurin d'Aux de Lescout, conocido como Mathurin Romegas, comendador de la orden de San Juan de Jerusalén que participó en Lepanto como parte de las fuerzas pontificias y que, en efecto, publicó una *Relatione della giornata delle Scorciolare fra l'armata Turchesca et Christiana alli sette d'Ottobre 1571, ritratta dal comendator Romagasso*, estampada como pliego suelto en Roma en 1571 por los herederos de Antonio Blado. Parte de ese texto también se incluyó en la *Memoria della felicissima vittoria che havuto il sereniss. sig. don Giouanni d'Austria capitan generale dell'armata della Santissima Lega nel golfo di Lepanto contro l'armata turchesca*, que salió en Florencia, sin nombre de impresor, en ese mismo año. La otra mención se encuentra en el capítulo siguiente, el XXIV, donde se lee: "el proveedor Quirino escrivió" (Herrera, 1572: I3r). Se trata del veneciano Marco Quirini, al que se debe una *Lettera sulla battaglia di Lepanto alla quale prese parte*, escrita al día siguiente del enfrentamiento y que Herrera hubo de conocer de manera directa o indirecta, aunque solo la he podido localizar en una edición decimonónica (Oreste, 1962: 213).

Cabe hacerse al menos dos preguntas al respecto: ¿por qué cauce le llegaron a Herrera esos pliegos sueltos desde Italia, que hubo de recibir pocos meses después de que se estamparan, y cuáles fueron esos textos? Lo cierto es que Sevilla era una ciudad bien comunicada y que Herrera contaba con vínculos en el entorno eclesiástico y buenas relaciones con algunas casas señoriales, pero para acceder a impresos como esos pliegos sueltos, destinados a un consumo inmediato y geográficamente limitado, era preciso contar con contactos en Italia que estuviesen atentos a ese mercado. Parece lógico que Herrera, que preparaba una historia universal y trabajaba en sus anotaciones a Garcilaso, recibiera libros desde Italia, por más que él mismo no hubiera salido nunca de Sevilla. Un cauce pudiera ser el de las amistades de Juan de Mal Lara, que contaba con amigos italianos como Giovanni Battista Amalteo[3]. Cabe también pensar en los círculos comerciales y eclesiásticos. Y aun otra opción pudiera estar en la figura de Arias Montano, que ya había tendido lazos entre los círculos humanísticos hispalenses y la oficina antuerpiense de Cristóbal Plantino (Dávila, 2002: I, XXXIV). Montano, además, se encontraba por esos meses en Italia, a donde había llegado en mayo de 1572 con la intención de obtener la aprobación pontificia para la Biblia Sacra. Allí permaneció hasta el mes de noviembre, moviéndose entre Milán, Roma, Nápoles y Venecia, donde también se ocupó de adquirir libros para la biblioteca de El Escorial (Morocho Gayo, 1999: 242-247). No es, pues, improbable que, dadas sus relaciones con el canónigo Pacheco, con Pedro Vélez de Alcocer y con el entorno sevillano, fuera enviando algunos de esos pliegos en los que Herrera estaba

[2] En la transcripción de los textos italianos y de los castellanos se ha mantenido la ortografía y morfología originales, aunque modernizando la acentuación y la puntuación.

[3] Amalteo (1525-1573) le dedicó a Mal Lara el poema *Ad Ioannem Mallaram Hispanum*, que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (Escobar, 2006: 478-480).

interesado. Queda ahora por determinar cuáles fueron o, al menos, de cuáles se sirvió el poeta para componer su *Relación* y qué alcance tuvo su presencia en la obra.

## 1. NUEVAS DE CHIPRE

Las primeras de esas fuentes le sirvieron al escritor para referir dos sucesos señalados en la guerra entre Venecia y el imperio turco a causa de la isla de Chipre, que dio posteriormente lugar a la creación de la Santa Liga. Si nos atenemos al orden de capítulos, habría que comenzar por una carta remitida por Giacomo Celsi a Michel Suriano, que se imprimió como pliego suelto primero en Bolonia y luego en Mantua en 1570 –la que aquí citamos–, con el título *Una lettera scritta dal clarissimo S. Giacomo Celsi, proveditor d'larmata venetiana, al clarissimo ambasiator veneto preso la S. di N. S. Papa Pio Quinto sopra la presa di Sopoto, in Albania, et altri logi dei turchi*. Herrera refiere en el capítulo VI la toma de la fortaleza de Sopoto por parte de los venecianos, y para ello se atuvo puntualmente al testimonio de Celsi, que había participado en la jornada. La acción comienza con los contactos dispuestos por el proveedor Veniero con los naturales del territorio, que pidieron a los venecianos que tomasen el castillo albanés:

> Sebastián Veniero, procurador que después fue de San Marco y entonces era proveedor general de Corfú, y Iacomo Celsi, proveedor de la armada veneciana, aviendo tratado con los pueblos de la Cimera […] que se reduziessen a la devoción de la señoría de Venecia, y respondiéndoles ellos que lo harían voluntariamente por librarse de la opresión y tiranía de Selín cuando viessen que los venecianos, tomando las armas contra los turcos de aquella provincia, se hiziessen señores de Sopoto, castillo metido en las entrañas de la Cimera y apartado de la fortaleza de Corfú cuarenta millas, el qual era freno y temor de todos aquellos pueblos, hizieron todas las provisiones convenientes. (1572: C4v)
>
> Havendo il clarissimo signore Sebastian Veniero, proveditor generale di questa isola et ora meretissimo procurator di San Marco [..] et io insieme negotiato con li populi de la Cimera per ridurli a la divotione del Serenissimo nostro Dominio, et havendosi essi lasciati intendere che volontieri si sariano resi al'obedienza nostra per cavarsi dale mani del'infidele Tirano, quando havessero veduto che noi, prendendo l'armi contra i Turchi di questa provincia, si fossimo impatroniti d'uno Castelo chiamato Sopoto, ch'è nele visere de la Cimera, lontano da questa fortezza 40 miglia in circa, che teneva in freno tutti essi popoli, nela quale impresa anco essi secondo il loro potere. (1570: 2r-v)

La narración sigue con los preparativos del ataque, el desembarco de las fuerzas cristianas, seguido de los primeros enfrentamientos con las fuerzas turcas:

> Hizieron todas las provisiones convenientes y, recibiendo de los Albaneses rehenes para seguridad de la fe dada, casi al principio de Iunio con nueve galeras y mil y quinientos infantes, y setenta cavallos y artillería, llegan sobre él y, poniendo las proas en tierra, desembarcó el exército sin impedimento de los enemigos.
>
> Onde fatte tutte le provisioni che in cor ci parvero necessarie et fattisi dare li Vecchiardi dele vile per ostagi dali Albanesi in pegno, che ci havessero a mantenere la fede data, si partissimo a li 7 di questo con nove galee, che meco mi trovava conducendo la fantaria, ch'era di 1.500 fanti, la cavaleria, ch'era a 'l numero di 70 cavali et le artiglierie; et […] sbarcassimo in terra l'essercito con li assecuratione de le prone de le galee, senza alcun contrasto de'nimici.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

| | |
|---|---|
| Y todo aquel día se atendió a escaramuçar por no dexalles plantar la artillería, que con mucha dificultad se pudo acomodar entonces en buen lugar, por ser aquel sitio montoso, alto y áspero, y lleno de riscos y despeñaderos. Y esto fue causa de algún daño a los Christianos en la escaramuça, porque dellos quedaron más heridos y muertos, aunque todos fueron pocos. Y los Turcos se mostraron en aquella refriega grandemente animosos y atrevidos, porque, por el conocimiento que tenían de aquellos lugares despeñados, pudieron en muchas partes hazer daño sin recebir ofensa. (1572: C5r) | Et quel giorno tutto si atese a caramuciare, cercando loro di impedirci il piantar del'artiglierie, le quali difficilissimamente si puotero accomodare in buon luogo per al'hora, essendo quel sito montuoso et arduo, et pieno di balze asprissime, per il che ancho nela scaramuccia li nostri hebbero assai di svantaggi, deli quali restarono morti 6 et parecchi feriti, se ben non seu a altro tanto danno de' nemici, li quali per il vero animosamente si defendevano et tanto più che, havendo loro la pratica di quei dirupi et luoghi, precipitosi in molte parti ci offendevano senza poter essere offesi. (1570: 2v) |

Herrera tradujo muy de cerca las dificultades que Celsi refiere y los movimientos de las tropas y la artillería para facilitar el asedio:

| | |
|---|---|
| Y como la batería hiziesse poca impresión en las murallas, porque estava muy apartada, Manuel Mormori, capitán de los Estradiotes de Corfú, que avía tratado aquella rebelión con los Albaneses, fue con ellos aquel día a tomar en la cima del monte un paso por el qual podía entrar socorro en la fortaleza. Y haziendo retirar a los Turcos por fuerça, que lo avían ocupado primero, asseguró el passo. Y otro día siguiente fue puesta la artillería más adelante, y se dio una bravíssima batería, que por la fortaleza de la muralla envestida en piedra viva y por la distancia del lugar era de ningún efeto. La artillería de los turcos respondía muy tarde, porque tenían muy poca munición, y se encendió fuego en la pólvora y rebentaron dos pieças. (1572: C5r-v) | Quel giorno medesimo si fece alquanto di batteria, la quale non poteva nocere a queli di dentro ne le muraglie, per essere in luogo troppo discto (*sic*) […], Manoli Mormari, Capitanio di Stradioti in questa isola […], il qual su quelo sempre negociò con gli Albanesi intorno a questo fatto […], andò a prendere nela summità del monte un passo di molta importanza, per il quale poteva venir socorso ala fortezza, scacciando con valorosa battaglia gli nemici, che l'havevano prima occupato. Il giorno di 9, poi seguente, spinta l'altiglieria più innanzi, se li diede un'altra gagliardissima batteria, la quale, per la fortezza dela muraglia, investita nel vivo sasso, et per la distanza del luogo, poco danno invero faceva. Da queli di dentro ci veniva risposto lentamente, perché havevano poca monitione, et […] se li accendese fuoco nela polvere et che se li rompessero due deli suoi pezzi. (1570: 2v-3r) |

La inutilidad de las armas pesadas, debida a la distancia de sus posiciones, forzó a que la toma de la plaza se hiciera finalmente cuerpo a cuerpo, en una lucha en la que se sigue la narración de Celsi tanto en los actos mismos como en su valoración:

| | |
|---|---|
| Viendo, pues, Veniero y Celsi que la batería espantava con solo el ruydo sin hazer algún daño, determinan | Vedendo noi, poi, che col mezo di batteria non si poteva far fruto alcuno, deliberasemo di dare l'assalto |

dalle assalto general con todo el exército y ganar aquella fuerça con los pechos de los soldados. Y otro día, décimo de Iunio, antes de la alba, puesta la gente en orden para dar el assalto, lo supieron los Turcos y, turbados de súbito miedo aquellos ombres que con tanta fortaleza y ostinación suelen defender las murallas y sin algún respeto de los peligros con increíble pertinacia de ánimo resisten arrimados al muro todo el ímpetu y furia de qualquiera grande exército, con nuevo exemplo de cobardía, sin conocer las fuerças de los enemigos, desamparan la fortaleza. Aunque no tan presto que los Venecianos, hechos señores del burgo, en un punto la entraron; y hallando dentro algunos Turcos que quisieron defendella, cerraron con ellos y los hizieron pedazos. Y los que huyeron por la mayor parte fueron presos de los Albaneses, que los aguardavan en los passos. Assí fue presa esta fortaleza de sitio casi inespunable, si los Turcos quisieran o supieran defendella y tuvieran bastantes municiones; pero ellos temieron, viendo conjurados contra sí a los Albaneses, sus pueblos, de quien esperavan el socorro. (1572: C5v-C6r)

generale con tutto l'essercito ala Fortezza et espugnarla col petto de gli huomini, et fatto tuto quelo sforzo che si potè magiore, si pose ordine di darle detto assalto la mattina di 10, innazi li alba, di che, essendo stati avisati li nemici, impauritisi per divino volere, deliberrarono d'abbandonare la Fortezza, ma non così tosto puotero essequire questa loro deliberatione, che noi impatronitisi del borgo in un tratto poi anco prendessimo la fortezza, dentro la quale furono trovati alcuni pochi Turchi, che pur havevano voluto restar a combatere, li quali tutti furono tagliati a pezzi. Gli altri veramente che fugirono furono in gran parte presi da gli Albanesi, che si erano messi a i passi […]. Questa fortezza per il vero è di sito così beneficiato de la natura che si rende quasi inespugnabile […], perché se li turchi l'havessero voluto o saputo mantenere et difendere, et havessero havuto monitioni a sufficienza, non bastava […] ad espugnarla; ma essi veramente si sono impauriti, vendendo congiurati contra di loro gli Albanesi suoi popoli, da quali apettavano aiuto. (1570: 3r-v)

Herrera tradujo el pliego suelto italiano para adaptarlo a sus intereses de historiador en la reconstrucción de los antecedentes que condujeron al encuentro final entre las dos armadas. La práctica totalidad del capítulo responde a esa intención, con mínimas intervenciones por parte del traductor, como la sustitución de la primera persona, en la que está escrito el texto original, por la tercera, tal como corresponde a una narración histórica. Valgan un par de ejemplos de Celsi: "Havendo [….] il clarissimo signore Sebastian Veniero […], et io insieme negotiato de la Cimera" (1570: 2r-v) o "Vedendo noi" (1570: 3r), que se vierten al castellano respectivamente como "Sebastián Veniero […] y Iacomo Celsi […], aviendo tratado con los pueblos de la Cimera» (1572: C4v) y "Viendo, pues, Veniero y Celsi" (1572: C5v).

Esa misma práctica se aplica a la segunda fuente italiana, un nuevo pliego suelto al que Herrera acudió para confeccionar los capítulos XII y XIII, que dedicó a la cruenta toma de Famagusta, último bastión veneciano en Chipre. Se trataba de un extracto del informe que Nestore Martinengo, uno de los pocos caballeros supervivientes, escribió para el doge de Venecia. La condición de testimonio directo y lo trágico del suceso, que se convirtió en un arma de propaganda arrojadiza contra el imperio turco, sirvieron para que el pliego se restampara no menos de seis veces entre 1571 y 1572 con títulos diversos: *L'intiero ragguaglio del successo di Famagosta* (¿Venecia?, 1571), *L'assedio e presa di Famagosta* (Fano, 1571; Brescia, 1572; y Verona, Sebastiano y Giovanni dalle Donne, 1572), *Relatione di tutto il successo di Famagosta* (Venecia, 1572), *Relatione fatta per il signor conte Nestro Martinengo di tutto il succeso e perdita di Famagosta al serenissimo príncipe e senato*, dentro del folleto *Il crudelísimo assedio et nova presa della*


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

*famossisima fortezza di Famagosta* (Milán, 1572), así como *Raccolta di varii poemi latini, greci e volgari, fatti da diversi bellissimi ingegni nella felice vittoria riportata da christiani contra turchi alli VII d'ottobre del MDLXXI. Parte prima. Con la Relatione di tutto il succeso di Famagosta* (Venecia, Sebastiano Ventura, 1572). La narración comienza en el capítulo XII con la llegada de la flota turca a la ciudad, que se traduce a la letra a partir de la relación de Martinengo:

> Y a principio de Abril vino Alí Baxá casi con ochenta galeras, y dexó allí treinta que de contino pasavan gente, municiones y refresco sin una gran cantidad de Caramusalines, Maonas y Palandarias, que ivan siempre y venían de los lugares convezinos con grandíssima presteza, temiendo a la armada cristiana.
>
> Y siendo ya el medio del dicho mes, hicieron traer quinze pieças de artillería de Nicosia; y levantando el campo de donde estava, cavando fossos y trincheas, se acamparon en los jardines y parte de la vanda de poniente, a la parte del casal de Precípoli. Y hechos los bestiones para la artillería y las trincheas para los arcabuzeros, una junta a otra, acostándose poco a poco, sin que fuesse possible defendérselo, y trabajando continamente quatro mil gastadores, los de Famagosta, visto el diseño de Mustafá y donde pensava batir, atendieron con grandísima diligencia a repararse, haziendo buena guardia y fortificándose con traveses en los terraplenos y con trincheas. (1572: E2v-E3r)
>
> Venne al principio d'Aprile Ali Bassà con forsi 80 galere […], e ne lasciò ivi da 30, le quali di continuo traghettavano gente, monitione e rinfrescamenti […], senza una quantità grande di Caramusolini, Maone e palandarie, che di continuo andavano e venivano da i lochi circonvicini e tutto facevano con prestezza grande, temendo dell'armata Christiana.
>
> E a mezzo di detto mese fecero condurre 15 pezzi di artegliaria da Nicosia, e levantò il campo di dove era, cavando fossi e trincere, si accamparno nelli giardini, alla parte dalla banda di Ponente di là da un loco detto Precipola. Et allì 25 detto fecero bastioni per mettere l'artigliaria et le trincere per gli archibugieri, una appreso l'altra, accostandosi a poco a poco con un modo impossibile a vietarlo, lavorando il più di notte di continuo da 4000 guastatori. Veduto il disegno del nimico e dove pensava di battere, si atesse dentro con grandissima diligentia a riparasi. Stava di continuo grossa guardia […], si fecero traverse su gli terrapieni e si fece […] una trinciera. (1571: A1v)

Puede verse que Herrera se limitó a traducir su fuente italiana, acudiendo incluso a voces poco frecuentes en castellano, como "caramusalines" y "palandarias", que adapta de manera arbitraria desde la forma original. Del mismo modo alude a lugares que le eran por completo desconocidos, como Precípoli, o a personajes que se limita a traer desde su modelo, como hace en el siguiente caso:

> Destas cosas tenían el cuidado Marco Antonio Bragadino, que tenía el govierno de todo, y Astor Ballón. En el castillo estava Andrés Bragadino, que con diligente guardia de la vanda del mar reparava y labrava nuevos costados para defender la parte del Taraçanal. Era capitán del artillería el cavallero Goito, que murió en una escaramuça, y fue dada su compañía a Néstor Martinengo. (1572: E3r)
>
> A queste cose attendeva lo Ilustrissimo Signor Marco Antonio Bragadino e l'Ilustrisimo Signor Estor Baglione […]. In castello era il Clarissimo Marco Andrea Bragadino, qual con diligente guardia dalla banda del Mare, acconciando e cavando nuovi fianchi per defendere la parte dell'arsenale. Era Capitano dell'Artegliaria il Cavaglier Goito,

qual morse in quei giorni in scaramuccia, e la sua compagnia il Clarissimo Bragadino la diede a me. (1571: A1v)

La mayoría de los individuos que intervinieron en la defensa de Famagusta –acaso con la excepción de Astorre Baglioni– le fueron por completo desconocidos a Herrera, que se limitó a reproducir la información original, transformando la primera persona que usó Martinengo en tercera, como ya hiciera con Celsi. Sigue al hilo la organización del asedio a la ciudad por parte de los turcos:

Arribando los Turcos con las trincheas encima de la contraescarpa, y aviendo acabado los fuertes a diez y nueve de Mayo, començaron la batería con diez fuertes que tenían dentro sessenta y quatro pieças de artillería gruessa, entre las quales había quatro Basiliscos de maravillosa y terrible grandeza. Y tomando el combate desde la puerta de Limissó hasta el Taraçanal, començaron cinco baterías, una en el Torreón del Taraçanal, que lo batían con cinco pieças del fuerte del peñasco, y otra en la cortina del Taraçanal, desde un fuerte que tenía onze pieças; la tercera se dava en el Torreón del Andruci con los dos cavalleros que estavan encima con un fuerte de otras onze pieças; otra batía al torreón de Santa Napa con los quatro Basiliscos; la última con seis fuertes y treinta y tres pieças batía a la puerta del Limissó, donde estava en persona Mustafá. (1572: E3r-v)

Arrivorno lì nemici a poco a poco con le trincieri in cima della contrascarpa, e havendo finiti li forti alli 19 Maggio, cominciorno la batteria con diece forti, dentro 64 pezzi di Artegliaria grossa, tra quali erano quattro basilischi, che così chiamano, di smisurata grandezza. Pigliarno a combattere dalla porta di Limissò fino all'Arsenale; cominciarno cinque batterie: una nel torrione del Arsenale, quale era batutto con cinque pezzi dal forte del scoglio; un'altra nella cortina dell'Arsenale, batutta da un forte di undeci pezzi; un'altra nel torrione dell'Andruci, con li doi cavalieri, ch'erano sopra, con un forte de altri undeci pezzi; un'altra nel Torrione di Santa Nappa, quale era battuto con li quattro basilischi; la porta de Limissò […], dove attendeva in persona Mustafa. (1571: A1v-A2r)

A la hora de determinar cuál de las varias impresiones del relato utilizó Herrera, ha de tenerse en cuenta que la impresión veneciana de 1571, *L'intiero ragguaglio del successo di Famagosta*, es la única que ofrece la cifra de sesenta y cuatro piezas de artillería –la misma que recogió Hererra–, mientras que el resto de testimonios se inclina por setenta y cuatro. La relación de Martinengo continúa con la asignación de las posiciones defensivas a distintos caballeros cristianos:

Al principio no pararon en minar la muralla, mas tiravan a la ciudad y a las piezas que les hacían grande daño, porque de la ciudad, luego que començó la batería, todos los soldados y Griegos se alojaron en la muralla, donde estuvieron hasta el fin. Bragadino alojava en el Torreón del Andruci, Ballón en el de Santa Napa, Lorenço Tiépolo, capitán de Bafo, en el campo Santo; de la artillería tenía

Nel principio non attesero molto a minare la muraglia, ma tiravano nella Città, e alli nostri pezzi, che li facevano molto danno, per che di dentro, subito che cominciò la batteria, tutti li Soldati e li Greci vennero ad habitare alla muraglia, dove si è stato sempre fino alla fine. Il Clarissimo Bradagino alloggiava nel torrione dell'Andruci; il Signor Baglione in quello di Santa Nappa; il Clarissimo Tiepolo in


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

cargo Luis Martinengo; el capitán Francisco Bugón atendía al torreón y cavallero grande del Taraçanal; el capitán Pedro Conte a la cortina y Cavallero de Volta y Torreón de campo Santo; Néstor Martinengo al cavallero de campo Santo y al del Andruci y a la Cortina hasta el Torreón de Santa Napa; el conde Ércules Martinengo tenía el Cavallero de Santa Napa y toda la cortina que estava desde allí hasta la puerta de Limisó; al rebelín y cortina que estava contra el baluarte atendía el Capitán Oracio de Veltri; y el Capitán Roberto Malvezi atendía al cavallero alto de Limisó, que era el más molestado de todos.

Y haziendo la contrabatería por diez días continos, fue con tanta furia que les embocaron quinze pieças y mataron más de treinta mil ombres; de suerte que ninguna seguridad tenían dentro de sus fuertes y con mucho temor se espantavan […]; aunque hallando los assediados que la pólvora les faltava, tiravan limitadamente. (1572: E3v-E4r)

quello di campo Santo […]. Fu fatto sopra l'Artegliaria il Signor Luigi Martinengo [..]. Il Capitano Francesco Bugon attendeva al torrione e cavaliere grande dell'Arsenale; il Capitano Pietro Conte attendeva alla Cortina, al cavalier di Volti e al Torrione di campo Santo. Io attendeva al cavaliero di campo Santo, a quello dell'Andruci e alla cortina, fino al torrione di Santa Nappa; il Conte Hercole Martinengo attendeva al cavaliero di Santa Nappa e a tutta la cortina fino alla porta di Lemissò. Al Revelino e cortina verso il balovardo attendeva il Capitano Horatio da Veltri; al cavaliero alto di Limissò, qual era più molestato di tutti, attendeva il Capitano Roberto Malvezzi […].
Si fece contrabattaria per dieci giorni con tanta furia che si li imboccorno uno quindici pezzi delle megliori e se li amazzorno in quei giorni da trenta milla persone, tal che non erano ponto sicuri ne suoi forti, et erano molto spaventati, ma prevedendo noi che la polvere veniva al meno, si fece una limitatione. (1571: A1v-A2r)

El capítulo XII se cierra con el arribo de una nave veneciana anunciando la llegada inminente de un contingente de auxilio, que, no obstante, nunca alcanzó a hacerse realidad:

A veinte y nueve de Mayo llegó una fragata de Candía, que, poniendo a todos esperança de socorro, les dio grandíssimo ánimo. Mas ya los Turcos avían ganado la contra escarpa con grande trabajo y dificultad y muertes de ambas partes. Y hinchiendo la fossa de tierra, se avían hecho señores della; y sin poder ser ofendidos, sino de lo alto acaso, começaron a minar el rebelín y torreón de Santa Napa, el del Andruci y del Campo santo, la cortina y el torreón del Taraçanal. Contraminolas el cavallero Magi, y no encontró sino el torreón de Santa Napa y del Andruci y Campo santo. Y jamás cessó de hazer reparos a este diseño de los Turcos Astor Ballón, que siempre procuró perturbar y prevenir al intento dellos con todo el ingenio y arte que se podía requerir. (1572: E4r-v)

Venne alli 29 Maggio una fregata di Candia, quale empiendo tutti di speranza di soccorso, diede grandissimo animo a tutti. Havevano li nemici guadagnato la contrascarpa con molto contrasto e mortalità da ambe due le parti, onde cominciorno all'incontro delle cinque batterie gettar il terreno nella fossa […]. Impadroniti della fossa, che non potevano essere offesi se non di sopra via alla ventura, cominciorno a cavar mine al rivelino, al torrione di Santa Nappa, a quello dell'Andruci, a quello di campo Santo, alla cortina e al torrione dell'Arsenale […]. Si fecero contramine in tutti li lochi alle quali attendeva il cavalier Maggi [...], ma non si scontornò se non quelle del torrione di Santa Nappa, dell'Andruci e quella di campo Santo […]. Né si cessò mai con maravigliosa

industria e fatica del signor Baglione, che prendeva a tutte queste cose, di sturbare li nemici con ogni maniera, ingegno e arte. (1571: A2r)

En el capítulo siguiente se refieren la resistencia inicial y la caída final de la plaza, destacando la muerte de algunos caballeros principales entre los venecianos, así como ciertas acciones individuales por parte de los defensores, que culminan con la participación de las mujeres famagustanas en ayuda de los soldados:

Eran ya los veinte y uno de Junio, quando los turcos dieron fuego a la mina del torreón, donde en la parte de fuera estava atendado Jambelot Bey, la qual con grande furia y estrago derribó aquella gruessa muralla y lo abrió, arrojando a tierra más de la mitad, rompiendo también una parte del Parapeto hecho delante para sostener el assalto. Y súbitamente se vieron llenas de turcos aquellas ruinas, y llegaron encima con sus banderas. Estava allí en la guardia con su gente el capitán Pedro Conte, aunque avía recebido mucho daño del fuego, y llegando primero a favorecelle con su compañía Néstor Martinengo, los hizieron retirar, aunque se refrescaron cinco o seys vezes los Turcos. Combatió en aquel assalto Astor Ballón con mucha valentía; y durando el conflito cinco oras sin descansar, murió grande número de Turcos, y fueron cien Cristianos muertos y heridos. Y entre ellos murieron el conde Iuan Francisco de Covo y el capitán Berardino de Ugubio, y salieron mal heridos Ércules Malatesta, y Pedro Conte y otros capitanes y alférez.

Alli 21 Giugno diedero fuoco alla mina del torrione, dove attendeva di fuori Giambelot Bei, quale con gran ruina spezzò la muraglia grossissima, e lo aperse gittandolo a terra più della mità, rompendo ancora una parte del parapetto fatto avanti per sostener lo assalto; e subito salito gran numero di Turchi sopra le rovine, vennero con le insegne fino in cima, vi era in guardia il Capitano Pietro Conte con la sua compagnia, la quale fu molto conquassata da detta ruina, e io con la mia compagnia arrivai prima, e furono ributtati, e rinfrescando li nemici cinque e sei volte […]. Vi combattè il Signor Baglione in persona […]. L'assalto durò cinque hore continue, e vi morsero di Turchi assaissimi e de nostri tra morti e feriti da cento […]. Vi morsero il Conte Giovanni Francesco di Covo, il Capitano Berardino d'Ugubio; furono feriti malamente il Signor Hercule Malatesta, il Capitano Pietro Conte e altri capitani e alfieri di sassate […].

Hizieron después el cavallero Magi y el capitán Marco Crivelator las retiradas con sus costados por todas partes, y fortificaron los parapetos derribados con la furia de la artillería que nunca cessava.

Si fecero con opera del Cavalier Maggi e del Capitano Marco Crivelatore le ritirate, fiancheggiate a tutti li luochi da tutti […]; e presto per refarsi parapetti, quali ne erano ruinati con la furia dell'Artegliaria, che mai non cesava. (1571: A2v)

Tras un breve descanso, los combates se reanundaron con un segundo asalto:

Y ocho días passados, dieron los Turcos fuego a la mina del rebelín hecha en el peñasco; y despedaçando quanto halló, abrió lugar a los contrarios, que con grandíssimo ímpetu

Alli 29 del detto diedero fuoco alla mina del Revelino fatta nel sasso, quale spezzò ogni cosa, rifece grandissima ruina, dando comoda salita a nemici, quali con grandissima furia


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

se pusieron encima, estando allí presente Mustafá. Sostuvo aquel assalto el conde Ércules Martinengo con su compañía, y se retiraron los Turcos, matando a los capitanes Meceni, sargento mayor, Celio de Fosqui y Erasmo de Fermo, y dexando heridos a los capitanes Antonio de Ásculi, Juan Antonio de Sotria y Soldatelo. También fueron rebatidos por la vanda del Taraçanal con grandíssimo daño, aunque mataron al capitán Iacobo de Fabriano. Y durando el assalto seis horas, vinieron muchas mugeres valerosas de la ciudad con armas y piedras y agua a socorrer a los soldados. (1572: E4v-E5v)

vennero in cima, essendovi presente Mustafà, quale assalto fu sostenuto per un pezzo dal Conte Hercule Martinengo con la sua compagnia, e così furono ributtati da nostri […]. Vi morsero di nostri il Capitan Meceni, Sergente maggiore, il Capitano Celio de Fochi, il Capitano Erasmo da Fermo; furono feriti il Capitano Soldatello, il Capitano Antonio di Ascoli, il Capitano Giovanni di Sostria […]. All'Arsenale furono rebuttate con maggior danno da nemici, e […] vi morse il Capitano Giacomo da Fabriano […]. E vi furono delle donne valorose che vennero con armi, sassi e acqua a dare aiuto alli soldati. (1571: A2v)

A la vista de tal resistencia, las fuerzas otomanas recrudecieron sus ataques, tal como señalaba Martinengo y Herrera repitió:

Pero viendo los Turcos el mucho estrago que recibieron en aquellos dos assaltos, mudando con la dificultad presente la voluntad que tenían, començaron con mayor ímpetu y terrible furia a batir en todos los lugares y en las retiradas, trabajando con más presteza que nunca tuvieron. Y hizieron otros siete fuertes más juntos a la fortaleza; y trayendo la artillería de los fuertes que estavan apartados, batieron con ochenta piezas tan furiosamente que se contaron en un día y noche, que fue el otavo de Iulio, cinco mil cañonadas.

Y de tal suerte aterraron los parapetos que con grandíssimo trabajo se les podía reparar; porque los gastadores eran luego muertos de la artillería y de la contina tempestad de las escopetas. Y estava tan arruinada la retirada del rebelín con la artillería y açadas de los Turcos que, no quedando más plaça por avella estrechado los venecianos con engrossar los parapetos de dentro, fue forçoso que la alargassen con los tablados. Y el cavallero Magi hizo una mina en el rebelín, para que, no pudiendo sustentarse más, quedasse en poder de los Turcos con mucho daño dellos. (1572: E5v-E6r)

Vedendo li nemici quanto danno havevano ricevuto in questi due assalti, cambiorno volontà e incominciorono con l'Arteglieria con maggior furia che mai a batter in tutti li luoci, e nelle nostre retirate. Lavorando con maggior prestezza che havevano fatto fin all'hora, fecero sette altri forti più sotto la fortezza, tolta l'Arteglieria da quelli lontani, e aggiontovi fino al numero di 80 pezzi, battevano con tanta ruina e furore che si numerarono nel di 8 di Luglio con la notte cinque millia cannonate.

E talmente atterrarono li parapetti che con grandissima faticha se gli poteva riparare, perché li homini nostri che lavoravano erano del continuo ammazzati dall'Artellaria e dalla continova tempestà delle archibuggiate, e erano ridotti a pochi, e rovinò in tal modo la retirata del Revelino con l'Artellaria e con la zappa che, non essendovi più piazza, ristringendola noi con ingrossare li parapetti di dentro, fu forza slargar la piazza con le tavolate, e il Cavalier Maggi fece una mina nel detto rivelino, acciò che, non potendosi più tenere, si lasciasse a nemici con suo notabil danno. (1571: A2v)

A partir de un determinado momento de la narración, se comienzan a enumerar los asaltos sucesivos que los turcos dieron:

> Otro día nueve de Iulio se començó el tercero assalto en Santa Napa, en el Andruci, en la cortina y torreón del Taraçanal, que duró seis horas. Y los turcos fueron en todas quatro partes rebatidos, mas el rebelín quedó en su poder con terrible estrago de ambas partes; porque, saltando ellos dentro y no pudiendo los soldados manejar las picas por la poca plaça que tenían, quisieron retirarse conforme al orden que les dio el Ballón; y desbaratándose, se retiravan mezclados con los Turcos. Por esso los de dentro dieron fuego a la mina, y súbito con un espantoso ruido arrebató grandíssima multitud de Turcos con más de cien cristianos, que todos los despedaçó, muriendo allí el capitán Roberto Malvezi. (1572: E6r)
>
> Alli 9 di Luglio diedero il terzo assalto al revelino, al torrione di Santa Nappa, all'Andruci, alla cortina e torrione dell'Arsenale, e essendo durato sei ore, furono ributtati nelli 4 lochi, ma il Revellino si lasciò a nemici con suo notablil danno e nostro, perché essendo saliti, non potendo li nostri per la poca piazza manegiar le picche, volendo retirarsi secondo l'ordine datto dal Signor Baglione, si mossero in confusione e retiravansi meschiati con li Turchi, onde fu datto fuoco alla nostra mina, quale con horrendo spettacolo, così opprese li nostri come li nemici; morirno di nostri più di cento e di nemici assaissimi. Vi morse il Capitano Roberto Malvezzi. (1571: A3r)

Esa referencia a los asaltos es otro indicio interesante a la hora de saber cuál de las ediciones del relato italiano pudo usar Herrera, ya que solo las impresiones salidas en Venecia y Milán incluían la enumeración de los mismos en títulos intermedios, que Herrera incrustó en su propia narración. Esa sucesión de ataques terminaría provocando que los habitantes de la ciudad insistiesen ante Marcantonio Bragadin, como cabeza de los defensores, para que se rindiera evitando así el saqueo y el exterminio:

> Ganó Astor Ballón un estandarte, que quitó de la mano a un alférez. Y estaban ya reduzidas todas las cosas en tanto estremo que todo les faltava sino la esperança y el valor de los capitanes y el ardor de los Soldados […].
>
> Y como de los soldados Italianos quedassen ya solos ochocientos sanos, y aquellos muy cansados de las largas vigilias y fatigas del combate en la ardiente furia del sol, y de los Griegos fue muerta la mayor y mejor parte, se resolvieron los principales de la ciudad de pedir al Bragadino, pues vía el estado presente, que quisiesse rendirse con onradas condiciones, teniendo cuenta con lo que se devía al onor de sus mugeres y salud de sus hijos. Consololos Bragadino con dulces palabras, prometiéndoles presto socorro y procurando apartar del ánimo de todos el temor concebido. (1572: E6v-E7r)
>
> Il Signor Baglione acquistò un stendardo de nemici, tolto di mano ad uno Alfiere […]. Già erano le cose venute all'estremo; ogni cosa era venuta al meno nella città, eccetto la speranza sola, il valore de Padroni e l'ardor de soldati […].
>
> Di dentro erano rimasi li soldati italiani in 800 sani, e quelli stanchi dalle longhe vigilie e fatiche del combattere in quelli ardentissimi soli, e de greci era morta la maggior [parte] e li megliori, quando si risolsero li principali della città far una scrittura con supplicar il Clarissimo Bragadino che, essendo la fortezza ridotta in pesimi termini [...], volesse con arrendersi a conditioni honorate havere riguardo all'honore delle lor moglie e donne, e alla salute de figliolini […]. Gli fu risposto per il Clarissimo Bragandino consolandole che non temessero, che sarebbe venuto presto soccorso, scemando più che potea la


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

tema concetta nell'animi di tutti. (1571: A3r-v)

Mientras *L'intiero ragguaglio* y la *Relación* de Herrera hablan de ochocientos supervivientes italianos, el resto de impresiones italianas reduce el número a quinientos. De esas ediciones desapareció también la alusión a la bandera blanca con la que los venecianos anunciaron su intención de solicitar un armisticio que incluía la entrega del presidio:

| | |
|---|---|
| Despachó a su instancia una fragata a Candía para avisar a la armada el término en que se hallava aquella ciudad […]. | …spedendo a instantia loro una fregata per Candia ad avisare in che si trovavano […]. |
| Y en el primero de Agosto hizieron tregua, poniendo una vandera blanca; y viniendo un Turco de parte de Mustafá, se concluyó dar a otro día los rehenes de ambas partes para tratar el acuerdo. Y los que embió el Bragadino fueron el conde Ércules Martinengo y Mateo Colti, vezino de Famagosta; y Mustafá envió a su lugarteniente y al del Agá de los Ianízaros. | Et al primo di Agosto, dopo il mezzogiorno, si fece triegua, mettendo bandiera biancha; e venuto uno da parte di Mustafà, si concluse la mattina seguente di dar li ostaggi per banda per trattare l'accordo. Per ostaggi nostri uscirono d'ordine del Clarissimo Bragadino il Cont' Hercole Martinengo e il Signor Matteo Colti, cittadino famagustano. De nemici vennero dentro il Luocotenente di Mustafà e quello del Agà de Giannizzeri […]. |
| Con estos trató los capítulos Astor Ballón y demandava salvas las vidas y ropa y armas y vanderas y cinco pieças de artillería, las mejores, y passage seguro a Candía en las galeras, y que los Griegos quedassen en su tierra y ley, gozando su hazienda; todo lo qual concedió y confirmó Mustafá. Y luego embió al puerto galeras y otros baxeles, y los soldados començaron a embarcarse. Y queriendo hazer lo mesmo sus generales, embió a dezir Mustafá al Bragadino que desseava vello por su mucho valor, a quien y a los demás capitanes y soldados no podía dexar de alabar. (1572: E6v-7v) | Trattò il Signor Baglione li capitoli con li ostaggi venuti dentro, e dimandavasi salve le vite, le robbe, le arme e insigne, cinque pezzi di Arteglieria di migliori […], con passaggio securo in Candia, accompagnati da galere, e che li Greci restassero nelle sue case godendo il suo e vivendo da Christiani. Fu sottoscritto di pugno di Mustafà e sigillato, aconsentendo a quanto s'havea dimandato. E subito mandorono galere e altri vascelli nel porto e cominciorono ad imbarcarsi li soldati […], volendo li patroni loro ancora imbarcarsi […]. Mi diede risposta Mustafà che devesse riferire a bocca al Clarissimo Bragadino che venisse quando li piaceva, che l'haverebbe veduto e conosciuto volentieri per il molto valore che haveva provato in lui e nell' altri Capitani e soldati. (1571: A3v-A4r) |

A partir de ahí se desata la furia del bajá, que, rompiendo la palabra dada, convirtió la rendición pactada en una masacre. El caso de Marcantonio Bragadin devino en un atroz martirio:

| | |
|---|---|
| Movido desto, fue el Bragadino a visitallo a cinco de agosto, acompañado del Ballón, y Luis | Esso Clarissimo Bragadino, accompagnato dal Signor Baglione, dal Signor Luigi, dal Signor Giovanni |

| | |
|---|---|
| Martinengo y Juan Antonio Quirino, y Andrea Bragadino y otros capitanes y gentiles ombres con solas espadas y cinquenta arcabuceros. Y siendo bien recebidos de Mustafá al principio, travando unas palabras de otras, se quexó al Bragadino que avía muerto en el tiempo de las treguas algunos Turcos; y tomando aquella ocasión no verdadera, con ánimo sangriento y bárbaro, delante sí los hizo passar a todos por el hierro, que en un punto con estraña crueldad fueron hechos pedaços. Y haziendo cortar las orejas al Bragadino, después de exercitar en él todo lo que la ira y sobervia del vencedor quiso. | Antonio Querini, dal Signor Andrea Bragadino […], e altri gentilhuomini con le spade sole e da 50 soldati con li archebugi, uscì e andò al padiglione di Mustafà, dal quale furono nel principio cortesemente raccolto, e fattoli sedere, tirandoli d'un ragionamento in un altro, li levò una vania, ch'havesse il Clarissimo Bragadino fatto amazzare mentre eravamo in triegua alcuni schiavi Turchi, di che non era vero cosa alcuna, e salito in piede in collera [...]; e così legati, furono […] tagliati a pezzi alla sua presenza. Al Clarissimo Bragadino, dopo l'haverli fatto porgere il collo in fuori due e tre volte, come se li volesse fare tagliar la testa, e sporgendolo lui intrépidamente e senza paura, li fece tagliar l'orecchie. |
| …con inumana y ferocíssima rabia, a cabo de doze días lo mandó desollar vivo, que con generosa constancia de ánimo lo afrentava por la fe quebrantada. (1572: E7r-E8r) | …crudelissimamente scorticato vivo, con tanta sua constantia e fede che mai si perdè de animo anzi con cuor constantissimo li rimproverava la rotta fede. (1571: A4r) |

El capítulo concluye con la esclavitud del propio Nestore Martinengo, que, sin embargo, llegó así a librarse de la muerte. Esa circunstancia le permitió a la postre escribir el relato de la caída de Famagusta, que, tras su novelesca liberación, habría de difundirse con toda la prontitud imaginable:

| | |
|---|---|
| Solos Érculles Martinengo, que estava por rehén, y Néstor Martinengo pudieron salvarse, quedando entonces por esclavos de los Turcos. Y todos los soldados y Griegos que se hallaron en el campo, que serían trezientos, fueron muertos sin hazer defensa, porque nunca esperaron semejante traición y crueldad. Y a los que estavan embarcados los desbalijaron y metieron en la cadena; y quando Mustafá entró dentro, que fue a siete de Agosto, mandó ahorcar al Tiépolo. (1572: E8r) | Il Cont' Ercole, qual era per ostaggio […], togliendolo per schiavo. Li greci […], tutti li soldati e Greci che si trovarono per il campo al numero di 300 furono subito morti, non potendo far difesa, non si pensando giammai una tanta perfidia e crudeltà improvisa. Quelli che erano imbarcati furno messi alla catena e svaligiati. Il giorno secondo dopo la tagliata, che fu alli 7, venne Mustafà la prima volta dentro e fece appicare il Clarissimo Tiepolo. Io […] mi diedi schiavo ad un sangiacco. (1571: A4r) |

El relato de Martinengo, con su testimonio sobre el acuerdo roto por los turcos y sus detalladas precisiones sobre la terrible crueldad con que trataron a los defensores de Famagusta, tuvo –ya lo hemos visto– una enorme y rápida difusión, que sin duda predispuso a la opinión pública italiana a favor de la Santa Liga y en contra de cualquier pacto con el enemigo. Su trascendencia fue tal que Giovanni Pietro Contarini lo incluyó casi a la letra en su *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a' venetiani*, de 1572, un texto que terminaría convirtiéndose en la versión oficial de los acontecimientos desde la perspectiva veneciana. También a Fernando de Herrera, en su estudio sevillano, le llegó un


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

ejemplar de algunas de esas muchas estampaciones que tuvo la relación del noble véneto y se sirvió del mismo para traducir amplios fragmentos y explicar así los antecedentes de Lepanto, una batalla para cuya descripción acudió asimismo a fuentes italianas.

## 2. CRÓNICAS DE LA BATALLA

Aun cuando puede acreditarse fehacientemente que Herrera se sirvió de varias fuentes españolas para historiar la acción de la flota cristiana desde su salida de Mesina hasta el encuentro de Lepanto, esos documentos tuvieron el complemento de otras fuentes de procedencia italiana. La primera de ellas fue la ya mencionada *Relatione della giornata delle Scorciolare fra l'armata turchesca et christiana alli sette d'ottobre, ritratta dal comendator Romagasso*, que se estampó por primera vez en Roma el mismo año de la batalla por parte de los herederos de Antonio Blado, y que se volvió a imprimir como pliego suelto en Siena ese mismo año de 1571. A su vez, fue parcialmente incluida en un opúsculo que recogía testimonios diversos relacionados con la batalla y que salió en Florencia, también en 1571, con el título de *Memoria della felicissima vittoria che havuto il sereniss. sig. don Giouanni d'Austria capitan generale dell'armata della Santissima Lega nel golfo di Lepanto contro l'armata turchesca*. Su autor, Mathurin d'Aux de Lescout, conocido como Mathurin Romegas, fue comendador de la orden de San Juan de Jerusalén y participó en la batalla como parte de las fuerzas pontificias, teniendo un muy señalado papel[4]. De la *Relatione* de Romegas tomó Herrera casi todos los movimientos de la armada turca previos a la batalla:

> Avía salido de Constantinopla a medio de Abril la armada turquesca con dozientas y treinta y tres galeras, llevando por general de mar a Alí Baxá […]. De tierra iva por superior Pertau Baxá […]. Y corriendo la buelta de Negroponto […], y atendiendo allí a despalmar, llegó Ochialí, Virrey de Argel, con el governador de Trípol, y traía ocho galeras y doze galeotas.
> …la qual, partiendo de allá a la buelta de Archipiélago […], se le juntaron treinta galeotas de cossarios; y de largo fue a la isla de Candía, donde por algunos días paró en saquear Apicorno, Bastia y Rétimo, abrusando todos aquellos villages cercanos y toda la costa Setentrional de la marina, y cativando más de ochocientas personas. Y passando al Zante, hizo los mesmos daños; y en la Chafalonia, de la qual llevó más de seis mil cativos. Y siguiendo su camino, tomó en la canal de Corfú a Sopoto, pequeño lugar de la Albania […]. Y en el golfo de Ludrin, tomó también a Dulcino y Budua y Antivari […]. Y saliendo de aquella costa con más de quatro mil esclavos,
>
> L'armata turchesca partì di Costantinopoli alli 15 d'Aprile con 233 galere sotto la scorta di Partau Bassà, generale di terra, e Aly Bassà, generale di mare, per la volta di Negroponte, dove, intendendo ella spalmare, vi gionse Occhiali, viceré d'Algeri, con quello di Tripoli, con otto galere e dodici galeotte…
>
> …dove, partendo poi per la volta dell'Arcipelago, si congiunsero se con 30 galeotte di corsari. E se ne andò di longo alla volta dell'isola di Candia, dove attese per alcuni giorni a saccheggiare Apicorno, Bastia e Retimo, abrusciando tutti quei villaggi circonvicini e conducendone circa 800 anime con far poi i medesimi danni al Zante e alla Cefalonia, nella qual'isola particularmente prese più di sei mila anime. E seguendo tuttavia il suo cammino, prese nel canale di Corfù Soppoto, picciolo luogo dell'Albania, e d'indi nella Cimara Dulcigno, Budua, Antivari e dispicciò con quattro mila anime, dove perse quattro galere per una borrasca assai furiosa.

[4] Véase, sobre Romegas, *Biographie universelle* (1824: 524-526).

aunque perdió allí cuatro galeras por una borrasca muy furiosa […].

Baxó el general Turco sin hacer intermisión alguna sobre Cataro […]. A la mesma sazón que la armada, llegó por tierra el exército sobre Cataro […]. Y en tanto que por mar y tierra atendía solícitamente en apretar la ciudad, con mucha esperança de conseguir la presa della, tuvo nueva que don Iuan de Austria avía llegado a Mecina y que la armada cristiana estava junta. Con esta certeza […], se levantó súbito del Assedio, espediendo primero un correo a Constantinopla para saber la voluntad de Selín. (1572: E8v-F1v)

Andossene poi senza alcuna intermissione a Cataro nell'isteso tempo che vi gionse l'esercito per terra, la qual cità mentre attendeva a stringere con molta speranza di conseguirla, hebbe nuova dell'arrivo del signor don Giovanni d'Austria a Messina, con la congiuntione de l'armata cristiana, e subito se levò dal'asedio, havendo prima spedito un corriero a Costantinopoli per sapere la voluntà del gran Signore. (1571: Aiv)

Herrera se atuvo al testimonio del comendador de San Juan para referir los movimientos de la armada turca antes de la batalla:

…encaminándose con grande cuidado y diligencia a la vuelta de Corfú, después de haber abrasado aquellos burgos, siguió el camino de la Prevesa, que fue la ciudad de Nicópoli, puerto en el golfo de Larta, que los antiguos llamaron Seno Ambracio, donde entra el río que hoy dicen la Prevesa; y de allí passó a Lepanto, donde atendió con toda solicitud a reforçar su armada de gente de guerra y chusma, municiones y artillería y vituallas, con resolución de salir a combatir con la armada Cristiana, aviendo mayormente embarcado más de quinze mil soldados Viejos, Espacos y Ianíçaros, los mejores de la Morea […].

Porque (según afirma el comendador Romagaz) se avía informado de Caracial y Caracossa que, tomando lengua en Calabria de la armada de la liga […]. (1572: H8v-I1r)

Onde inviatasi con gran diligenza alla volta di Corfù dopo havere abrucciato quei borghi, presse il camino della Prevesa e poi di Lepanto, dove attese con ogni sollecitudine a riordinarsi d' huomini da spada e da remi, artegliarie, di monitioni e vittovaglie con resolutione di tornar indietro a combattere l'armata christiana havendo massimamente imbarcato sei milla tra spai e giannizzeri de' migliori della Morea.

E avuto prima relationi da Carasciali e Caracozza, i quali havevano già preso lingua in Calabria dell'armata christiana, che era partita da Messina […]. (1571: Aiv)

Como ya adelantábamos, es este uno de los pocos casos en los que Herrera precisó su fuente, señalando directamente a Mathurin Romegas, del que también se sirvió para dos detalles más, referidos ahora a la flota cristiana:

Y fue a dar fondo en la Gomeniza, puerto en la Albania y capaz de innumerables baxeles, donde se hizo la muestra general de toda la armada. (f. H2r)

…ponendosi nel porto de le Gomenizze, ove si fece la mostra general di tutta l'armata. (f. Aiir)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

| | |
|---|---|
| …en el canal de la Chafalonia, donde llegó una fragata de Candía con aviso de la pérdida de Famagosta. (f. I2r) | …e con essa si prese la volta della Cefalonia, dove quasi in un tempo con l'armata christiana giunse una fregata di Candia con l'avviso della perdita di Famagusta. (f. Aii2r) |

Sin embargo, la gran parte de la información ofrecida procedía de otro texto también incluido en la ya citada *Memoria della felicissima vittoria che havuto il sereniss. sig. don Giouanni d'Austria capitan generale dell'armata della Santissima Lega nel golfo di Lepanto contro l'armata turchesca*. Así sucede con las órdenes dadas por don Juan de Austria en Mesina a don Juan de Cardona para informarse de la ubicación y organización del enemigo:

| | |
|---|---|
| Mandó a don Iuan de Cardona desde aquel tiempo que partiessen de la fossa de san Iuan; que con ocho galeras, las quales eran capitana y patrona, la Cardona y san Iuan de Sicilia, y la Águila de Iuan Andrea y capitana de David Imperial y dos venecianas… | Quanto quello che tocca alla navigatione e viaggio da quell'ora che ci partiremo dalla fossa di San Giovanni […], don Giovanni di Cardona […], con otto galere, le quali saranno le sottoscritte: la capitanata di Cicilia, patrona di Cicilia, Cardona, San Giovanni, la capitana di David Imperiale, Aquila di Giovan'Andrea Doria, Santa Caterina venetiana, la galera Malipiero di San Francesco. |
| …fuesse con mucha vigilancia, llevando gente que descubriesse los baxeles que viniessen; y que se retirasse cada noche ocho o diez millas de la armada, y que en la mañana siguiente tornasse de nuevo a hazer fuerça y passar más adelante a descubrir si se veía algo otras tantas. (1572: G4r) | Il detto con Giovanni con queste dette otto gellere navigherà con molta diligenza e cura, menando del continuo homini pratichi e vigilanti sopra le gabbie delle galere acciò possano scoprire i navili o fuste che vengono. Queste galere s'hanno a ritirare ogni sera otto o dieci miglia discosto dall'armata. La mattina seguente torneranno a far forza e andar innanzi, e scoprire altrettante miglia come di sopra. (1571: 1v) |

Aun cuando sobre la disposición de la flota se publicaron varios testimonios que venían a coincidir en lo básico, parece que Herrera tradujo muy de cerca la *Memoria della felicissima vittoria* en lo que corresponde a su división en tres partes y a las posiciones de la retaguardia y de las galeazas venecianas:

| | |
|---|---|
| El cuerno diestro, con cinquenta y tres galeras […], dio a Iuan Andrea Doria […], de quien, por su mucho valor y esperiencia […] hazía don Iuan grande confianza. Y avían de obedecelle todos los otros capitanes particulares y generales del dicho cuerno. Estas dichas galeras avían de navegar, quando el tiempo no las forçasse a otra cosa, seis o siete millas quando más, haziendo todo lo que a él pareciesse. Y todas ellas avían de traer la capitana una flámula de tafetán verde en la punta de la pena, y las | Per capitano e principale delle galere cinquant'una del corno diritto ha d'andare Giovan'Andrea Doria, nel quale confidiamo molto per il suo valore, e pratica e esperienzia. E l'hanno da ubidire tutti gli altri capitani, giudici e particolari che nel detto corno andranno. Le dette galere di questo corno hanno sempre a navigare, eccetto quando il tempo gli sforzarsse a far altro, sei o ver sette miglia verso l'ancore, facendo ciò che al detto Giovan'Andrea parrà. Tutte queste galere di questa detta squadra |

demás unas bvanderillas en la pena trianguladas del dicho color, para ser conocidas y señaladas de las otras galeras. Y quando se diesse la señal […], una flámula pequeña, se ordenassen para pelear.

porterano certi gagliardetti piccioli di taffettà verde nella punta della penna. Quando ci sarà dato il segno, il quale sarà un gagliardetto per prova diritto la punta, si metteranno in ordine da battaglia secondo la forma già ordinata.

La segunda esquadra, que se llama la batalla, en que avía de ir el mesmo don Iuan de Austria, era de sessenta y quatro galeras con vanderolas azules en el carcés, y la suya una flámula en él.

La seconda squadra, che s'addimanderà battaglia, nella quale andrà la persona mia, saranno 64 galere […]. Tutte le galere di questa squadra hanno da portare alcuni gagliardetti di taffetà azurro nelle punte.

El cuerno siniestro de toda la armada, de cinquenta y tres galeras, tenía por capitán y superior a Augustín Barbarigo, proveedor general de Venecianos. Avía de traer este cuerno las vanderolas jaldes en las ostas […].

La terza squadra ha da essere di 55 galere, la quale si chiamerà corno sinistro. Per capitano e principal della quale va Agostino Barbarigo, proveditor generale di Vinetia […]. Tutte le galere di questa squadra hanno da portare certi gagliardetti piccioli di taffetà giallo nelle spalle […].

La retaguardia, el marqués de santa Cruz, cuyo orden avían de seguir los otros capitanes del socorro. Esta esquadra, que era de treinta galeras, y traía las vanderillas de tafetán blanco trianguladas y enhastadas en una pica sobre el fanal, y la del marqués con la flámula en la pena, avía de ir una milla atrás de la armada, recogiendo las galeras que se quedassen.

La quarta squadra ha da essere di 30 galere, la quale si domanderà il soccorso e ne sarà capitano d'essa il marchese di Santa Croce, l'ordine del quale anno da seguire tutti gli altri capitani come il proprio mio […]. Questa squadra debe andare per retroguardia di tutta l'armata, racogliendo tutte le galere di quella che restarano indietro […]. Le galere di questa squadra han da portare certo gagliardetti di taffettà bianco in asta di quattro braccia di picta sopra il fanale.

Las seis galeaças repartió igualmente en la batalla y los cuernos; y cada una esquadra avía de llevar remolcando las que le cupiessen, dando igual parte del trabajo a sus galeras. (1572: G4v-G5r)

Vanno con questa armata sei galeazze, le quali per ben navigari deveno essere spartite fra le tre squadre della battaglia, corno diritto e corno sinistro, a due galere per squadra; le quali, ciascuna secondo gli toccherà, la deve condurre, dando la parte del travaglio alle galere per sua rata parte. (1571: 2r-3v)

Las advertencias que don Juan dictó en el día previo a la batalla también resultan muy parejas al texto italiano:

Ordenó que toda la armada procurasse proveerse en abundancia de agua donde la hiciesse, y la guardasse en las galeras […].

In tutta questa armata si deve procurare che si faccia provisione d'acqua abondantemente, e fare che si conservi nelle galere.

Que los capitanes de las dichas esquadras tuviessen sus galeras tan

Ciascuno de' capitani delle dette squadre ha da industriarsi e far


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

cerradas que entre ellas, porque sería grande inconveniente, no pudiesse passar alguna de los enemigos.

Que todas las galeras fuessen parejas a la batalla; y para este efeto irían fragatas con gente prática, que cercassen y llevassen igualando las esquadras que se avían de poner en la batalla, dexando entre la batalla y los dos cuernos un espacio, el qual fuesse de tanta grandeza que no pudiessen caber sino tres o quatro cuerpos de galera, para que cada una esquadra se pudiesse mover de un lugar a otro como les mostrasse la necessidad y ocasión, de qué suerte les conviniesse hacello sin impedimento alguno.

Y que puestas las esquadras en batalla, fuesse la dicha armada sossegadamente a larga voga, no apressurándose hasta tanto que arribase con los enemigos, poniendo summamente cuidado en no embaraçarse la una batalla con la otra.
Y que se adelantassen a toda la armada una milla o poco más las seis galeras gruessas, dos dellas delante de cada esquadra, de suerte que cubriessen toda aquella frente que pudiessen cubrir de la batalla. Y esto podría más fácilmente tener efeto, si el enemigo viniesse, como solía algunas vezes hazer, en forma de luna […]. Pero que Francisco Duodo, capitán dellas, advertiesse mucho en guiallas con grandíssimo cuidado y vigilancia, para que ninguna dellas quedasse por ninguna vía fuera de la frente de la ordenança del Enemigo, porque no conseguirían su intención, mas que se fuessen estrechando como viessen que lo podrían ofender más.

Y en lo que tocava al disparar de la artillería, que los capitanes de las galeras mandassen tirar cuando les pareciesse que harían más daño; pero que por lo menos salvassen dos tiros para quando envistiesen con los enemigos. (1572: G5v-G6v)

d'havere le sue galere si ristrette e accomodate che non vi possa entrare fra loro alcuna de gli nimici perche questo sarebbe tanto inconveniente quanto si possa considerare.
Si apparecchiarano e disporranno tutte le galere da battaglia secondo l'ordine sopradetto, e perciò si manderanno intorno nelle fregate huomini d'importanza, i quali andranno ordinando le squadre secondo il detto ordine, acciò siano ordinate nel modo che si devono porre in battaglia. Lasciando fra il corno diritto e la battaglia e il corno sinistro spazio di tre o quattro corpi di galera, acciò ciascuna delle squadre si possa muovere ad una e ad altra banda secondo la necessità e occasione che gl'insegnerà essere necessario senza che vi sia difficoltà o intrico alcuno.
Poste le dette tre squadre in battaglia del modo sopradetto, cammineranno molto adagio a poco a poco fino al nimico, havendo grandissima cura e providenza che una galera non si avviluppino o urti con l'altra.

Inanzi a tutte queste galere andranno le sei galeazze della signoria di Venetia a pari, poco manco di un miglio o dua a ciascuna squadra, di modo che copriranno tutta quella parte del fronte della squadra che potranno, e questo si potrà fare tanto più facilmente quanto se il nimico viene in forma di luna, come è suo solito. Debbe avvertire Francesco Duoda, il quale è capitano delle galeazze, di condurgli di modo tale che non resti alcuna di loro fuori dal resto dell'ordinanza del nimico, perciò che in tal caso quella che rimanesse fuori non sarebbe utile a nulla, e però è necessario si vadino stringendo secondo vedranno poter essere di maggior frutto.
Quanto al tirar dell'artigliaria, saranno avvertiti tutti li capitani delle galere ad aspettar a tirare quanto paia a ciascuno di loro potersene meglio servire in far magior danno al nimico, ricordandosi che è necessario servar dua o almeno una pezza di artiglieria

per il tempo dell'investire. (1571: 3v-4v)

Otro tanto sucede con los avisos que don Juan dirigió de manera específica a don Álvaro de Bazán, en torno al comportamiento que había de seguir durante el enfrentamiento como jefe de la retaguardia:

> Que el marqués de santa Cruz, a cuyo cargo quedava la retaguardia y socorro, por la grande importancia que era a todos […], considerasse con mucho advertimiento en quál parte de la batalla prevalecía la armada cristiana y dónde convenía, no dilatando el socorro, acudir en favor de los suyos con toda presteza y con quántas galeras. Y porque en semejante caso era impossible dar instrución determinada y orden espresso de lo que devía poner en obra, pues la resolución se avía de acordar y efetuar según la necessidad y ocasión presente, remitía el orden della a la prudencia y discreción del dicho marqués, que sabría bien conocer si el enemigo tendría galeras de socorro y quántas serían, para ver si estaría a su provecho envestir a la armada contraria. (1572: G6v)
>
> Il marchese di Santa Croce, sotto la cui cura e governo andran la retroguardia e soccorso, la quale è dell'importanza che si può pensare, debbe con grandissimo pensiero e avvertenza risguardare in che luogo de' nostri la battaglia è più debole e dove debbe soccorrere e con quante galere. E perché in questo fatto è impossibile poter dare ordine alcuno, poscia che le resolutioni che in tal fatto se debbino fare hanno da essere secondo le occasioni e necessità, rimettendo e lasciando il tutto alla prudenza del detto marchese […], debb'essere molto avvertito a considerar e vedere se'l nimico ha galere di soccorso e in che numero, acciò veda se sarà più a proposito affrontarsi con l'istesso soccorso del nimico, o tutto o parte. (1571: 4v)

En lo que corresponde a los movimientos de la armada cristiana inmediatamente anteriores a la batalla también Herrera se atuvo a lo recogido en la *Memoria della felicissima vittoria*:

> Ya avía mandado en lunes primero de Otubre don Iuan de Austria que la armada se pusiesse a punto de batalla y que se señalasse a cada uno su posta; y a los tres se visitó la armada y tomó la muestra de los soldados, escaramuçando entre sí la arcabuzería. Y después, en el día de san Francisco, navegando con próspero viento, aunque con mucho espacio, dieron fondo en Cabo Blanco, cerca de la Chafalonia. (1572: H8v -I1v)
>
> Il lunedì primo seguente mandò il serenissimo don Giovanni a mettere l'armata in punto di combattere e assegnare a ogni uno el luogo che haveva a tenere per combattere. Alle 3 mandò el serenissimo don Giovanni a far mostra di tutta l'armata e fecce scaramucciare un gran pezzo. L'altro giorno seguente arrivò l'armata a Cabo Bianco, appresso alla Cefalonia. (1571: 5v-v)

Para ciertos detalles menores, Herrera se sirvió de otros pliegos sueltos publicados en Italia que referían la victoria de Lepanto desde diversos puntos de vista. Uno de ellos fue *Ritratto d'una lettera scritta all'illmo. et eccmo. sor. ambasciator cesareo dalla armata, dove si hanno molti nuovi, belli et particolari raguagli circa la vittoria havuta contra turchi*, impreso, como otros tantos, en Roma, por los herederos de Antonio Blado en 1571. De allí se toman en concreto las noticias sobre el apresamiento del turco Carcosa por parte de la galera *Elbicina*, comandada por Onorato Cateani, la rendición de la galera del tesorero turco por la *Toscana* y el disparo de artillería que estuvo cerca de acabar con Ottavio Gonzaga:


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

| | |
|---|---|
| Y la galera Elbicina, que venía al govierno de Onorato, ganó a la hermosa galera de la guardia de Rodas, que traýa dozientos y cinquenta soldados. Y el capitán Iuan Batista Cortés, que estava en ella, mató por su mano a Caracossa, que regía una grande y bien arreada galera con un hermosíssimo fanal y ciento y cinquenta turcos de guerra […]. | La galea Elbicina […], sotto il carico del signor Honorato, ha preso una bellissima e ricca galer della guardia di Rodi, dove eran ducento e cinquanta soldati della cappellina […]. La galea del predetto signor Honorato ha ammazzato Caracozza per mano del capitan Giovan Battista Cortesi, il quale Caracozza ne veniva […] sopra una bellissima galea con bellissimo fanale e con cento cinquanta turchi da combattere […]. |
| Y la Toscana rindió a la del Pagador del Turco, la qual era la capitana de Pío quarto que fue presa en los Gelves con Flaminio de la Anguilara, cavallero romano […]. | La galea Toscana ha pressa la nemica del pagatore del turco, che era la capitana del Papa che fu presa a le Gerbi col signor Flaminio Stabbio. |
| Corrió semejante peligro Otavio Gonzaga, porque, estando fuera de la galera, en la fragata con alguna gente, para pelear sin impedimento de los otros, faltó poco para que lo matasse una pieça que le passó apartada casi un palmo y le despedaçó delante dos criados, rompiendo de una a otra banda el reparo de la fragata y parte de la galera. (1572: L2r-L3r) | Il signor Ottavio Gonzaga, standosene fuora di detta galea del Doria, sopra la fragata verso il lato del burchio, con molti suoi per combattere, come fece perfettamente, senza impedimento degli altri, fu per esser amazzato d'una cannonata, che gli passò un palmo discosto, amazzandogli innanti due suoi creati, passando da banda a banda il riparo di detta fragatta e la prima parte della galea. (1571: 2r-v) |

La justificación del capítulo XVII, "La gente de guerra que iba en el armada" resulta muy próxima a la que aparece en la dedicatoria de *L'ordine delle gallere et le insigne loro, con li fanò, nomi et cognomi delli magnifici et generosi patroni che si ritrovorono nella armata della santissima Lega*: «…tanti valorosi et illustri signori, che si sono ritrovati con la loro armata a così magnanima impresa, conveniente cosa parmi ancora publicar per mezo della stampa li nomi, cognomi e imprese delle loro galere» (1571: A1v), que Herrera adaptó a su propio discurso: "Porque el lugar lo pide, me parece acertado descrevir el número de la gente y el orden de la armada de la liga, para que se conoscan las muchas fuerças de ella y la nobleza de los que se hallaron en aquella empresa, que ciertamente, si el juizio no me engaña, no se acuerda la memoria de nuestros padres averse unido para una jornada tan grande poder" (1572: F5v). Tenemos la certeza de que Herrera conoció y manejó este impreso al menos por dos razones. En primer lugar, porque se estampó dentro de la *Memoria della felicissima vittoria che havuto il sereniss. sig. don Giouanni d'Austria* salida en Florencia, pero, sobre todo, porque es el único texto que menciona el nombre de Ustref Agá entre los capitanes turcos que "andavano metendo in ordine la batagglia e poi entrarono nel corno destro" (1571: 4v). Llamativamente, Herrera, que dio muy pocos nombres del enemigo, incluyó a este "Ustref Agá y otros" en el capítulo XXVI (1572: K3r)[5]. Pero la *Relación* no solo se construyó con noticias contemporáneas referidas a Lepanto. Siempre que encontró ocasión, Herrera optó por insertar comentarios y

[5] El nombre de este militar turco también consta en la *Relatione della giornata delle Scorciolare* del comendador Romegas. Gracias a la *Relación* de Herrera, el nombre pasó a la literatura posterior, como se aprecia en Jerónimo de Corte-Real: «Ustreph Agá no falta en esta parte» (1578: f. 171v) o en Juan Rufo: «Ustref, de fuerza brava» (1854: 124).

ofrecer noticias que ampliaran el marco y la perspectiva de los hechos, conectándolos con un pasado remoto a veces y en ocasiones más cercano.

## 3. UN FONDO UNIVERSAL

En el texto se van desplegando aquí y allá noticias que remiten a Estrabón, comentarios tomados al pie de la letra de Plinio, alusiones que proyectan la geografía o la historia hacia el mundo antiguo, como la referencia a "los pueblos de la Cimera, que los antiguos llamaron acroceraunios" (1572: C4v). Al tiempo, también se localizan fragmentos, datos o pormenores traídos de historiadores italianos contemporáneos. Un caso palmario es el del capítulo II, en el que se explica cómo llegó Chipre a posesión de Venecia, siguiendo punto por punto la *Historia universale* que Gaspare Bugati había publicado ese mismo año de 1571 en las prensas venecianas de Gabriel Giolito di Ferrari. Herrera manejó sin la menor duda un ejemplar de la obra y una vez más no hizo otra cosa traducir su fuente:

> En el año de quatrocientos cinquenta y ocho murió el rey Iuan, último de la familia Lusiñana, que dio por muger su única hija Carlota a Ludovico, hijo del duque de Saboya, porque Iacobo, hermano de Carlota, era engendrado de adúltero ayuntamiento y professaba el ábito eclesiástico, sucedieron grandes mudanças en la isla, con que, alterado el estado presente y perdiendo aquel reino sus proprios y legítimos señores, fue sujeto a gente estraña y que menos esperava el imperio […]. Sabiendo Iacobo que los Cipriotas pedían por su rey a Ludovico de Saboya y lo esperavan, passó en Egito y, suplicando humilmente al Soldán que le favoreciesse como a hijo de un rey su amigo y tributario, fue por orden del Soldán jurado en Egito por señor y rey de Cipre; y con la armada de aquel príncipe fue sobre la isla y se hizo rey, huyendo de su furor Ludovico, en seguimiento de su muger Carlota. Y Iacobo casó con Catalina Cornara, hija de Marco Cornaro, gentilombre Veneciano, a quien dotó la república. Y después de doze años murió, dexando a la reina preñada de un hijo que bivió pocos días; y desta suerte quedó ella señora del reyno. Y como en acidentes semejantes sucedan escándalos y diszensiones, haziendo un terrible tumulto los Cipriotas y puesto el reyno en alboroto y armas, Pedro Mocenigo, general de la armada Veneciana, que a la sazón se hallava en Modón, navegó allá, reduziendo
>
> In questo anno ancora morse il re Giovanni di Cipro, ultimo della famiglia Lusignana e di tal nome, il qual diede per moglie Carlotta, sua figliuola unica, a Lodovico, figliuol del duca di Savoia, non avendo questo re altri figliuoli che Giacobo, bastardo, che era di Chiesa. Il quale, intesa la morte del re e della regina vecchia, per farsi re, turbò molto il regno; ma sapendo essere da' cipriotti chiamato Lodovico di Savoia nel regno e aspettando, come v'andò. Giacopo ricorse al soldano d'Egitto, presso di cui trattenendosi, raccomandandosi e umilmente supplicandolo ad aver compassione ad un figliuolo del re cacciato, suo amico e tributario, tanto fece che fu solennemente quivi gridato re […]. A lui poi il soldano […], diede una potente armata, con la qual navigò in Cipro, occupò e tenne tutta l'isola, e si fece re in somma, quindi fuggendo Ludovico dietro alla moglie Carlotta […]. Giacobo [...] prese per moglie Catterina, figliuola di Marco Cornaro, gentilhuomo venetiano, non tanto come figliuola di Marco come di San Marco, atesso che la Repubblica le assegnò la dote. Perilché Giacobo poi venendo dopo docici anni a morte, lasciò la moglie gravida, la qual partorì un figliuolo che visse pochi giorni, in maniera che il regno rimasse nelle mani della Reina. Ma venendo i cipriotti fra loro a grossi tumulti, i venetiani avisarono Pietro Mocenigo, che era con l'armata a Modone, nel Peloponeso, il qual, di


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> la isla a obediencia de los Venecianos, por ser, como ellos dezían, justos erederos de su hija, la reina Catalina, porque el rey no se casó con ella como hija del Cornaro, sino de san Marco, atendiendo que la república la señaló la dote […]. Y persuadida la reyna de los Venecianos, se fue a bivir a Venecia. (1572: B3r-B4r)
>
> lungo partendo, navigò in Cipro e con molti mezzi ridusse l'isola ad ubbidire a' venetiani, come giusti heredi della figliuola loro la reina Catterina, che chiamarono a Venetia. (1571: 608-609)

No obstante y hasta donde alcanzo, la principal fuente de la que Herrera se surtió para tales referencias secundarias fue Paolo Giovio. Bien es verdad que, en este caso, parece que no acudió a los textos originales, sino a las traducciones que se habían publicado al castellano. En la *Relación de la guerra de Cipre* pueden encontrarse referencia tomadas del *Comentario de le cose de' turchi* (1531) y de *Historiarum sui temporis ab anuo 1494 ad annum 1547 libri XLV* (1550), vertidos estos últimos poco tiempo después al italiano por Lodovico Domenichi (1551-1553). El primero de ambos libros tuvo una temprana traducción al castellano titulada *Comentario de las cosas de los turcos*, que imprimió en Barcelona Carles Amorós en 1543 sin ofrecer noticia alguna de su autor. Fue Gaspar de Baeza quien firmó la versión de la *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo* y de la *Segunda parte de la historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo*, estampadas ambas por Andrea de Portonariis en Salamanca una en 1562 y otra al año siguiente.

Ya en el capítulo III de la *Relación* se acudió a la autoridad de Giovio para referir la llegada de los turcos a Egipto: "Y después de aquella vitoria que el Soldán Caitbeyo ganó en Tarso contra el segundo Bayazeto, por mano del gran Diadaro, la qual fue muy ilustre y señalada por el gran valor de los Mamalucos y Ianíçaros" (1572: B7v). La forma adoptada para el nombre del sultán Qaitbey es la misma que se registra en la *Historia general* de Giovio: "fue famosísimo en potencia y gloria de guerra el soldán Caitbeyo" (1562: 257r). Otro tanto sucede con la lucha entre jenízaros y mamelucos, e incluso en las variantes que Herrera utiliza para ambas palabras, *mamalucos* y *janízaros*, que repiten lo que puede leerse en la versión española del *Comentario de las cosas de los turcos*: "Parecían los mamalucos casi vencedores, cuando Selim dio señal a los janízaros que socorriesen, los cuales en ordenanza adelantándose, con gran tempestad de escopetería, hicieron volver las espaldas a los mamalucos" (1543: D2r). Hay incluso un detalle que resulta inequívoco, pues en las dos ediciones de la *Relación* salidas en 1572 la palabra *diadaro* –término con que se designa a un alto funcionario a partir de la voz persa *devadar*– aparece impresa con mayúscula, probablemente porque Herrera entendió que se trataba de un nombre propio al leer el *Comentario de las cosas de los turcos*, donde consta la misma solución gráfica: "El gran Diadaro embistió el cuerno de Mustafá Baja" (1543: D2r).

En el mismo capítulo III de la *Relación*, las alusiones a "las rotas que les dieron los Húngaros, siguiendo las vanderas de Juan Uniades y de su hijo el rey Matía" (1572: B7v-B8r) remiten al *Comentario de las cosas de los turcos* (1543: A8v), como también lo hacen la noticia en torno a la victoria del Tamorlán sobre los turcos:

> …después de aquella famosa rota que les dio el rey de Zagatai Temir Assac, que el vulgo de los escritores llama el Tamerlanes, que, baxando de aquel país de Tartaria entre los ríos Yaxartes y Abiamu, […] y trayendo un copiosíssimo exército contra el belicoso príncipe Dimbayazeto, lo
>
> …el gran Taborlán, señor del Zagatay, tierra de Tartaria de levante […], y la patria suya fue Samarcanda, ciudad sobre el río Yaxarte, el cual trujo una multitud innumerable de caballos y peones […], y pasó […] cerca el monte Estrella, donde ya Pompeo peleó con Mitrídates, y hizo

> prendió en cruel y sangrienta batalla junto al monte Estrella, donde Pompeyo venció a Mitrídates; y […] lo mostró atado en cadenas de oro a toda Asia, encerrado en una jaula de hierro. (1572: B7v)
>
> el hecho de armas con el Taborlán, y Bayazeto quedó subjecto y atado con cadenas de oro; y puesto en una jaula de hierro, fue llevado por toda Asia. (Giovio, 1543: A6r)

o las luchas de los otomanos con el persa Uzún Hasán:

> … ni la potencia de Usam Cassam, rey de Persia, pudo poner límites a la furia del grande Mahometo, pues al fin vencido dél aquel príncipe, que hasta allí era invencible, por el no costumbrado ruido de las escopetas y artillería, espantosa a los cavallos de los persas. (1572: B8r)
>
> …Hizo dos grandes hechos de armas con Usancasano, rey de Persia, uno sobre la ribera y en el vado del Éufrates, en el cual fue vencido […]; en la otra batalla fue rompido Usancasano y puestos los persianos en huida […]; y hobo la victoria por la mucha artillería, cosa no acostumbrada para las orejas de los caballeros persianos. (Giovio, 1543: B2v)

Incluso cuando, entre los participantes en la batalla, se destaca la presencia de Cristóbal de Munguía, aprovecha para identificarlo como "sobrino de aquel famoso Machín que tanto se señaló en la retirada de la Prevesa" (1572: K2r), teniendo sin duda en mente o encima de la mesa la *Segunda parte de la historia general* de Giovio, donde se consagran dos capítulos completos a la acción de Machín de Munguía en la Prevésa (1563: 254v-255v). Y no se olvide que, como apuntó Cristóbal Mosquera de Figueroa en el prefacio a la *Relación*, Herrera tenía entonces entre manos un tratado "celebrando la onra y valor de España, que con tanta magnificencia de estilo començó en el principio de su florida edad" (1572: A1v).

Por más abundar, el poeta también se sirvió de Giovio para incluir en su libro algunas precisones de naturaleza geográfica. Es lo que ocurre cuando pretende situar en el mapa mental de sus lectores la localidad de Castro, como origen del corsario Uluj Alí: "Castro, lugar en la costa entre el cabo de santa María y Otranto, ocho millas distante del dicho puerto, que lo saquearon Lustimbey y Barbarroxa, quando iva con ellos Troylo Piñatelo en el año treinta y siete, y se llevaron presa toda la gente" (1572: E8v), tomando los parámetro y los hechos históricos de la *Segunda parte de la historia general*: "Mandó a Lustibeyo y a Barbarroja que pasasen a Italia […]. Iba con ellos Troilo Pignatelo [...], un lugar llamado Castro. Está Castro ocho millas de Otranto [...]. Los turcos [...] saquearon el lugar y trujeron cautivos [...] a los hombres de mejor edad" (1563: 230r). En el mismo libro, Giovio identificaba un punto en el golfo de Taranto con su correspondiente en el mundo antiguo: "saliendo del promontorio Lacinio, a quien hoy llaman cabo de las Colunas" (1563: 142v), y otro tanto hizo Herrera siguiendo su estela: "llegan al parage del cabo de las Colunas, que fue el promontorio Lacinio" (1572: G7v). Lo mismo ocurre con un río que desemboca en el sur de Epiro, que Herrera sitúa "a ocho millas de Lepanto, contrapuestas a la boca del río Aqueloo, que oy llaman Aspropótamo" (1572: I5r), tomando la noticia de la *Segunda parte de la historia general*: "…cabo el río Aqueloo, río de Etolia, el cual por la gran claridad de sus aguas es llamado hoy de los de la tierra Aspropótamo, y va a entrar en el golfo de Lepanto" (1563: 232r). Aún más evidente, si cabe, es la ubicación de los castillos Dardanelos a la entrada del golfo del golfo de Corinto

> Y en aquella noche mesma surgió su armada fuera de los castillos que están en las estrechuras del golfo de Lepanto, do aquel golfo ciñe tanto las
>
> Y fuese a los estrechos del golfo de Lepanto. En aquellos estrechos va tan angosto aquí el golfo que hace el mar Jonio que, entre Etolia y la Morea,


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> bocas del mar Ionio que por menos de un estadio dista Etolia de la Morea que por donde se cortan Europa y Asia por el Elesponto o braço de San George. En estas estrechuras, como es dicho, están los dos castillos Dardanelos, de antiguo edificio, el uno en Acaya, llamado Rhío, y Molicreo en Etolia; pero este es mucho más fuerte que el otro, porque Bayazeto, visabuelo de este Selín, le añadió una gran torre y lo cercó de doblado muro. (1572: I4v)
>
> que están allí fronteras una de otra, hay un estadio menos que entre Europa y Asia en el estrecho del mar de Helesponto. Hay sobre aquellos estrechos dos castillos de labor antigua, llamados Dardanelos. El uno en tiempos pasados caía en la provincia de Acaya, y llamábase Rhium; el otro en Etolia, y llamábase Molicreo. El turco Bazayeto cercó el que cae en Etolia con dos muros y labró en él una torre, y así era más fuerte que el que caía en Acaya. (Giovio, 1563: 146r)

Ya vimos más arriba que, en el momento de afrontar la escritura de la *Relación de la guerra de Cipre*, Herrera andaba trabajando en una historia de carácter general, ya fuera universal, de España o centrada únicamente en las acciones heroicas de los ejércitos españoles. Hay que entender, pues, que habría reunido materiales de muy diversa índole que le sirvieran como punto de partida y, entre ellos, desde luego, historias como las de Bugati o Paolo Giovio, que surtieron de un fondo histórico, geográfico o noticioso a la información más inmediata sobre la caída de Chipre y la victoria contra los turcos en Lepanto.

## 4. EN LA ESCRIBANÍA DE HERRERA: TRADUCCIÓN Y POLÍTICA

Es más que probable que, además de los textos italianos señalados, Fernando de Herrera usara de otros muchos que acaso se hayan perdido o que yo no he sabido identificar. Lo que sí podemos discernir es el modo en que se sirvió de las fuentes aquí reseñadas, partiendo de su notable conocimiento de la lengua italiana, acorde con el testimonio de Francisco de Rioja, cuando, en la dedicatoria a don Gaspar de Guzmán de los *Versos de Fernando de Herrera*, aseguraba: "En las lenguas vulgares, leyó los mejores autores, que también las estudió con cuidado" (1619: ∗8v). Ese manejo de la lengua le permitió traducir con precisión los textos originales, así como intervenir en ellos para atender a sus propios intereses históricos, estilísticos o incluso ideológicos. De ahí que unas veces resumiera la fuente original y otras la adaptase, que eliminara detalles o elementos que le resultaron impertinentes o que añadiese apostillas por cuenta propia.

El mecanismo más común que empleó Herrera a la hora de traducir fue la eliminación no solo de pasajes y episodios completos, sino de elementos específicos en los fragmentos de los que se sirvió. Así, prescinde de manera sistemática de títulos como "Il clarissimo" o "Il signore", que regularmente anteceden a los nombres en los modelos italianos. Descarta asimismo listados de nombres que para los lectores venecianos tendrían un referente real, pero que resultaban por completo excusados para los españoles y aun para el propio autor. Es lo que hizo, por ejemplo, con la nómina de caballeros que, conforme al testimonio de Nestore Martinengo, se presentaton ante el bajá turco tras la rendición de Famagusta: "Esso Clarissimo Bragadino, accompagnato dal Signor Baglione, dal Signor Luigi, dal Signor Giovanni Antonio Querini, dal Signor Andrea Bragadino, dal cavalier di Saste, capitano Carlo Ragonasio, capitano Francesco Stravo, capitano Hettore da Brescia, capitano Geronimo da Sacil, e altri gentilhuomini con le spade" (1571: A4r). El sevillano no dudó en cortar el elenco por lo sano, reduciéndolo todo a cinco nombres: "Movido de esto, fue el Bragadino a visitallo a cinco de agosto, acompañado del Ballón, y Luis Martinengo y Juan Antonio Quirino, y Andrea Bragadino y otros capitanes y gentiles hombres" (1572: E7v). Otro ejemplo singular de este modo de intervención lo encontramos entre las condiciones que los venecianos propusieron a los otomanos. Las que Martinengo especificó fueron las siguientes: "Trattò il signor Baglione

li capitoli con li ostaggi venuti dentro, e dimandavasi salve le vite, le robbe, le arme e insegne, cinque pezzi di arteglieria, tre cavalli bellissimi acquistati da Turchi, uno del Clarissimo Bragadino, l'altro del Signor Baglione e l'altro del Magnifico Querini, con passaggio securo in Candia" (1571: A4v). Así las reiteró Herrera, aunque prescindiendo de una de ellas: "Con estos trató los capítulos Astor Ballón y demandaba salvas las vidas y ropa y armas y banderas y cinco piezas de artillería, las mejores, y pasaje seguro a Candía" (1572: E7r-v). Probablemente hubo de pensar que eso de pedir tres caballos, por mucho que fueran "bellissimi", resultaba indecente cuando la misma vida estaba sobre el tablero.

En otras ocasiones, Herrera optó por resumir la acción original, entendiendo que el material sobrante no contribuía en nada a los intereses de su propia historia. Así sucede, por ejemplo, con las largas torturas que, a lo largo doce días, sufrió Marco Antonio Bragadino a manos de Mustafá, que Martinengo detalla por extenso (1571: A5r-v), y que Herrera resolvió por la tangente: "…después de exercitar en él todo lo que la ira y sobervia del vencedor quiso" (1572: E7v-E8r). Lo mismo se aprecia en el destino de esclavo que esperaba al propio autor y a otro de sus parientes: "Il conte Ercole, qual'era per ostaggio, essendo legato ancor lui, fu nascosto dall'eunucho di Mustafà infino che fu passata la colera, e dopoi mostrandolo li salvò la vita, togliendolo per schiavo. […]. Io, trovandomi nella città quando gli altri furono ammazzati e fatti schiavi, stette nascosto per le casse de' greci cinque giorni, ne potendo più star celato per le gridi e penne grandissime, mi diedi schiavo d'un sangiacco con taglia di 500 zecchini" (1571: A4r). La *Relación* se limita a indicar: "Solos Hércules Martinengo, que estaba por rehén, y Néstor Martinengo pudieron salvarse, quedando entonces por esclavos de los turcos" (1572: E8r). Hay ciertas veces en las que, sin embargo, se añadió alguna mínima observación, cuya única intención parece ser la de dejar una marca propia respecto al texto original. Así lo hizo Herrera varias veces en la relación de Martinengo, aumentando, por ejemplo, la angustia o la truculencia de alguna situación:

| | |
|---|---|
| …y con mucho temor se espantaban de la terrible tempestad de balas que con muy gran ímpetu caían sobre ellos; aunque hallando los asediados que la pólvora les faltaba, tiraban limitadamente. (1572: E4r) | …molto spaventati, ma prevedendo i nostri che la polvere veniva meno, si fece una limitatione, ne se tirava più che 30 tiri per pezzo al giorno con 30 pezzi. (1571: A2v) |
| … con más de cien cristianos, que todos los despedazó, muriendo allí el capitán Roberto Malvezi. (1572: E6r) | di nostri più di cento e di nemici assaissimi. Vi morse il Capitano Roberto Malvezzi. (1571: A3v) |

Sus intervenciones fueron mucho más extensas en algunos pasajes, a los que fue incorporando glosas sucesivas. Alguna vez se sirve de ellas para enjuiciar los hechos que refiere, dando de este modo una impronta personal a lo que no era sino una mera y simple traducción. Una muestra de ello se encuentra en la usurpación del reino chipriota por Jacobo de Lusignan, cuando, entre la información suministrada por Bugati, inserta una reflexión propia: "Si es lícito a quien escrive dezir llanamente la verdad, yo entiendo que con poco justo derecho entró en la posesión de él, porque, sabiendo Jacobo que los cipriotas" (1572: B3v). En otras ocasiones esas glosas se convierten en una suerte de *amplificatio* explicativa, como ocurre con un breve texto del comendador Romegas sobre la flota turca:

> L'armata turchesca partì di Costantinopoli alle 15 d'aprile con dugento e trenta tre galere sotto la scorta di Portau Bassà, generale di terra, e Ali Bassà, generale di mare, per la volta di Negroponte, dove, intendendo ella spalmare, vi giunsè Occhiali, viceré d'Algeri, con quello di Tripoli, con otto galere e 12 galeotte. (1571: 5r)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Herrera lo desarrolla de manera considerable por el procedimiento de insertar informaciones que comentan e ilustran la fuente original, como puede apreciarse en los pasajes que he marcado en cursiva:

> Había salido de Constantinopla a medio de abril la armada turquesca con docientas y treinta y tres galeras, llevando por general de mar a Alí Bajá, *aunque algunos afirman que no lo era; pero yo, siguiendo la opinión de los más y la razón, que parece no deber darse cargo de semejante armada a algún capitán, sino a hombre de tanta dignidad, le llamaré bajá*. De tierra iba por superior Pertau Bajá, *que se halló con Solimano en Hungría, cuando cercó a Siguet*. Y corriendo la vuelta de Negroponto, *isla que en otro tiempo se llamó Eubea, y dividida de tierra firme de Beocia por tan poco espacio de mar que se pudo dudar si se debía contar entre las islas*, y atendiendo allí a despalmar, llegó Ochialí, virrey de Argel, con el gobernador de Trípol, y traía ocho galeras y doce galeotas. *Era este cosario renegado y de nación calabrés, natural de Castelo, lugar arruinado por Barbaroja, que, según dicen algunos que han estado en él –yo pienso ser por ventura Castro, lugar en la costa entre el cabo de Santa María y Otranto, ocho millas distante del dicho puerto–, que lo saquearon Lustimbey y Barbaroja, cuando iba con ellos Troilo Piñatelo en el año treinta y siete, y se llevaron presa toda la gente.* (1572: E8r-v)

Este texto, con sus digresiones sobre el mando de la armada otomana y sobre el origen de Uluj Alí, sirve además como muestra de un supuesto cotejo de diversas fuentes, del que Herrera hace alarde a lo largo de la obra. Un caso singularmente demostrativo de ese proceder es el del apresamiento de la galera del corsario Caracosa, que, como vimos, atribuye inicialmente a la galera *Elbicina*, para apostillar de inmediato: "Aunque otros atribuyen a la galera *Grifona* del papa el vencimiento de Caracossa, que se afrontó con él, que junto a sí tenía a Alí, capitán, con su galeota, y començaron el assalto con tanta braveça que, no pudiendo los turcos meter pie en la *Grifona*, fueron entrados y hechos pedaços con Caracossa" (1572: L2r-v). Lo cierto es que esta segunda información procedía de algunas fuentes españolas, como la *Relación de lo que hizo la armada de la Liga cristiana desde el 30 de setiembre de 1571 años hasta 10 de octubre después de la victoria que hubo a los 7 de este de la armada del Turco*, donde se lee: "La *Grifona* del papa imbistió con Caracosa y aunque tenía una galeota de socorro, fue entrada y muerta la gente y Caracosa" (1847: 33), mientras que la primera versión remitía al ya citado *Ritratto d'una lettera scritta all'illmo. et eccmo. sor. ambasciator cesareo dalla armata*:

> La galea *Elbicina* […], sotto il carico del signor Honorato, ha preso una bellissima e ricca galer della guardia di Rodi, dove eran ducento e cinquanta soldati della cappellina […]. La galea del predetto signor Honorato ha ammazzato Caracozza per mano del capitan Giovan Battista Cortesi, il quale Caracozza ne veniva […] sopra una bellissima galea con bellissimo fanale e con cento cinquanta turchi da combattere" (1571: 2r).

Desde la misma dedicatoria de la *Relación*, Herrera había alardeado no solo de manejar numerosos y diversos testimonios sobre la batalla, sino de hacerlo con una completa asepsia, ateniendo únicamente a la verdad de la historia:

> Sola una cosa espero que tendrá valor y será agradecida del tiempo que he gastado en escrebir esta breve memoria de cosas sucedidas, y es la pureza y modestia (si es lícito decillo así) con que he tratado esta jornada, porque, de todas las relaciones que hube de hombres graves y recatados que se hallaron en aquella batalla naval, seguí con grandísimo cuidado y diligencia lo que me pareció más razonable y que más conformaba con la afirmación de otros, y así procuré templar las pasiones de los que las escribieron por no incurrir en el vicio de muchos ilustres escritores de nuestro tiempo, porque yo me aparté de toda afición, no queriendo que mi opinión estuviese dudosa en el crédito de los hombres Y no niego que algunos, informados diferentemente, sentirán otra cosa, pero yo sé prometer que ninguno tuvo más copia de

> relaciones y ninguno inquirió la averiguación de la verdad con más deseo, confiriendo unas cosas con otras y aprobándolas con el parecer de muchos que intervinieron en aquel hecho. (1572: ?3r)

Ese discurso de rigor histórico y equilibrio escondía en realidad un envés ideológico que también dejó su huella en el uso de las fuentes. Herrera defendía, claro está, la posición de los aliados cristianos, presentando al turco como un enemigo cruel y despiadado, en el que no cabía el más mínimo atisbo de clemencia. Por eso, mientras Martinengo precisa que Mustafá salvó la vida a tres griegos en Famagusta: "Li greci, che forno tre sotto il padiglione, furno lasciati in libertà; tutti li soldati e greci che se trovarono per il campo al numero di 300 furono subito morti" (1571: A5r), Herrera hizo que ni si quiera se salvasen esos pocos: "Y todos los soldados y Griegos que se hallaron en el campo, que serían trezientos, fueron muertos" (1572: E8r).

Al mismo tiempo, su discurso tenía que marcar distancias con los aliados, especialmente con Venecia, de donde salieron la mayor parte de los escritos sobre el conflicto bélico, atribuyendo a la Señoría un protagonismo decisivo. Toda la *Relación* herreriana nace de un esfuerzo por presentar a España y a don Juan de Austria como agentes determinantes en la victoria. Por eso, aun cuando manejaba fuentes italianas, Herrera no perdió ocasión de dar protagonismo a todo lo relacionado con la corona hispana y atenuar e incluso cuestionar la acción de los venecianos. De este modo, en la defensa de Famagusta, que nada tenía que ver con las armas españolas, destacó la intervención de Astorre Baglioni, apartándose en ello de Martinengo, tan solo porque, como él mismo recuerda, este caballero "con mucha honra suya se halló en aquella clarísima empresa que los españoles hicieron de África" (1572: B2v). Otro tanto podemos encontrar en la adaptación de la carta de Giacomo Celsi, en la que sistemáticamente se prescinde de cualquier intervención divina a favor de los venecianos, tal como se lee en el original, bien cuando estalla un polvorín en Sopoto: "Il signor Dio, per facilitarci tanto più questa impresa, fece che se li accendese fuoco" (1571: 3r), bien cuando se explica la fácil conquista de la plaza, "che si rende quasi inespugnabile, et se noi l'habbiamo presa così facilmente, lo debbiamo perrò riconoscere per dono singolare de la maestà di Dio" (1571: 3r). Más llamativa es aún la condena que se hace de las acciones políticas de la Señoría en Chipre, cuando, tras traducir literalmente la *Historia universale* de Gaspare Bugati, encaja un juicio de valor sobre los venecianos, que esgrimían sus derechos sobre la isla: "Pero el justo derecho que ellos tenían era el de las armas, con que los poderosos hallan por suya toda la justicia" (1572: B4r).

Aun así, el ejemplo más singular de esa reprobación al discurso divulgado desde Venecia en torno a la batalla lo encontramos en el capítulo XXIV, donde se alude de manera directa a Marco Quirini, proveedor veneciano y gobernador de Candía desde 1570, que como vimos al principio, escribió una *Lettera sulla battaglia di Lepanto*, en la que se atribuía buena parte de las decisiones tácticas que condujeron a la victoria cristiana:

> Dopo molti consulti sopra ciò fatti fu finalmente concluso, secondo quello ch'io sempre efficacemente proposi, che s'andasse a Petalù, porto distante 40 miglia dal sopraditto golfo, e che di là poi s'andasse ad appresentare la battaglia al nemico; e quando non havesse voluto uscire, havessemo riconosciuto li castelli che sono alla bocca se si potevano sforzar e entrar dentro, e che quando si havesse conosciuto che no, o li havessemo tenuti serrati là dentro fin altro ordine da i nostri signori, o se havessemo subito messi a qualche altra impresa per far maggior venir voglia al nemico di venir ci a trovare per difesa de i suoi lochi. Così adonque levatisi la prima sera alli 6 del presente de Valle di Alessandria sopra la isola della Cefalonia. (1571: 2)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Herrera no pudo menos que contrarrestar tal exceso, y no solo cuestionó la declaración del militar véneto, sino que reservó en exclusiva el mérito de la triunfo a la persona de don Juan de Austria:

> Pero el proveedor Quirino escrivió que, después de muchas consultas, se hizo lo que él propuso siempre, que era ir a Petalú, puerto apartado del dicho golfo quarenta millas, y de allí passar a presentalle la batalla, y quando el Baxá no quisiesse salir, reconociendo los castillos si se podían ganar y entrar dentro. Y quando viessen que no quería salir a la batalla, lo tuviessen allí cercado o se pusiessen en otra empresa que lo obligasse a salir contra su armada por defender sus galeras. Y así él a sí solo atribuye esta honra. ¡Tan dulce es el nombre de la gloria y el desseo de la immortalidad de la memoria en las cosas umanas que aun se usurpan los ombres el merecimiento ageno! No niego yo que el Quirino, varón tan grave y que no querría engañar la universal fama, no fuesse parte en este voto, pero no afirmo que fuesse suya esta resolución, que solo se deve al valor de don Iuan de Austria por general confessión de todos. (1572: I3r)

Herrera se sirvió, como hemos visto, de numerosas fuentes italianas para componer la *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*. En varios casos se trataba de pliegos sueltos que se habían impreso al hilo mismo de los hechos y que relataban episodios concretos de la guerra contra los turcos; en otros, acudió a historias de más amplio aliento, de las que extrajo datos concretos que surtieron de un fondo histórico y de densidad conceptual a su obra. Aun cuando en la mayoría de los casos su labor se limitó a verter en castellano los textos originales, insertó esos fragmentos en un discurso más complejo, que intentaba explicar el origen de la guerra y las razones de su desarrollo. Al tiempo, su intención fue también la de contrarrestar la versión de los hechos que se estaba imponiendo desde las prensas italianas, que limitaba o minusvaloraba la participación de la corona española en la batalla. Por más que el poeta sevillano acudiera a esas mismas fuentes italianas, logró forjar un relato que situaba a España en el eje de los sucesos y que habría de convertirse para los lectores hispanos en la versión oficial de Lepanto. Sabemos, sin embargo, que el poeta sevillano fue consciente de que su labor en la *Relación* había sido precipitada y que la compuso con retazos. De ahí la noticia que nos ha llegado por medio de Francisco de Rioja. En la dedicatoria al conde de Olivares de los *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros* aseguraba que Herrera "volvió a escribir la misma batalla naval con más cuidado que antes por haber sido aquella relación trabajo de pocas horas" (1619: ∗8v). Hoy se desconoce el paradero de esa segunda redacción, pero cabe imaginar que uno de sus propósitos sería el de atenuar esa presencia abrumadora de traducciones y adaptaciones de obras ajenas y de pliegos sueltos.

## Bibliografía

*BIOGRAPHIE UNIVERSELLE* (1824) *Biographie universelle, ancienne et moderne. XXXVIII*, Paris, L. G. Michaud.

BUGATI, Gaspare (1571) *Historia universale,* Venecia, Gabriel Giolito di Ferrari.

CELSI, Giacomo (1570) *Una lettera scritta dal clarissimo S. Giacomo Celsi, proveditor d'larmata venetiana, al clarissimo ambasiator veneto preso la S. di N. S. Papa Pio Quinto sopra la presa di Sopoto, in Albania, et altri logi dei turchi*, Mantua, s.n.

CONTARINI, Giovanni Pietro (1572) *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a' venetiani, fino al dì della gran giornata vittoriosa contra Turchi*, Venezia, Francesco Rampazetto.

CORTE-REAL, Jerónimo de (1578) *Felicísima victoria concedida del cielo a don Juan de Austria en el golfo de Lepanto de la poderosa armada otomana*, Lisboa, Antonio Ribero.

COSTER, Adolphe (1908) *Fernando de Herrera (El Divino) 1534-1597*, París, Honoré Champion.

DÁVILA, Antonio (2002) *Benito Arias Montano. Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2 vols.

DIEDO, Gerolamo (1588) *Lettera del clarissimo s. Girolamo Diedo nobile venitiano, all'illustrissimo signor Marc'Antonio Barbaro, allhora dignissimo bailo in Costantinopoli, et hora meritissimo procurator di S. Marco; nellaquale, cosi fedelmente, come particolarmente, et a pieno si descriue la gran battaglia nauale seguita l'anno MDLXXI a Curzolari, nuevamente corretta e ristampata*, Venecia, Heredi di Francesco Ziletti.

DUARTE, Enrique (1619) "A la memoria de Fernando de Herrera", en Fernando de Herrera. *Versos*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, ff. ✱✱3v-✱✱✱3v.

ESCOBAR, Francisco J. (2006) "Una carta latina de Giovanni Battista Amalteo a Juan de Mallara: estudio y edición", en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. Antonio Alvar Ezquerra y José Francisco González Castro, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, III, pp. 477-488.

GIOVIO, Paolo (1543) *Comentario de las cosas de los turcos*, Barcelona, Carles Amorós.

—— (1562) *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo*, Salamanca, Andrea de Portonariis.

—— (1563) *Segunda parte de la historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo*, Salamanca, Andrea de Portonariis.

HERRERA, Fernando de (1572) *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla, Alonso Escribano.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1999) "El naufragio de la prosa histórica de Fernando de Herrera", en *Homenaje a Fernando de Herrera en el IV Centenario de su muerte (1597-1997)*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, pp. 67-90.

MARTINENGO, Nestore (1571) *L'intiero ragguaglio del successo di Famagosta*, ¿Venecia?, s.n.

MEDINA, Francisco de (1998) "A los lectores", en Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, ed. Juan Montero, Sevilla, Universidad de Córdoba-Universidad de Huelva-Universidad de Sevilla, pp. 1-12.

*MEMORIA* (1571) *Memoria della felicissima vittoria che havuto il sereniss. sig. don Giouanni d'Austria capitan generale dell'armata della Santissima Lega nel golfo di Lepanto contro l'armata turchesca*, Florencia, s.n.

MONTERO, Juan (1998) *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

—— (2007) "Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cipre y sucesso de la batalla naual de Lepanto* (Sevilla, 1572): dos ediciones", en *«Geh hin und lerne». Homenaje al profesor Klaus Wagner*, ed. Piedad Bolaños, Aurora Domínguez y Mercedes de los Reyes, Sevilla, Universidad de Sevilla, I, pp. 339-353.

MOROCHO GAYO, Gaspar (1999) "Trayectoria humanística de Benito Arias Montano. II. Años de plenitud (1568-1598)", en *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, pp. 227-304.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5581
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

ORESTE, Giuseppe (1962) "Una narrazione inedita della battaglia di Lepanto", *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 76.2, pp. 207-233.

PACHECO, Francisco (1985) *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Rogelio Reyes y Pedro Piñero, Sevilla, Diputación de Sevilla.

QUIRINI, Marco (1876) *Lettera del clarissimo proueditor Quirini, venuta nuouamente da l'armata nella quale particolarmente si narra il fatto d'arme de gli Christiani contra i Turchi, & la sconfitta loro*, [Roma, Herederos de Antonio Blado, 1571].

*RELACIÓN* (1847) *Relación de lo que hizo la armada de la Liga cristiana desde el 30 de setiembre de 1571 años hasta 10 de octubre después de la victoria que hubo a los 7 de este de la armada del Turco*, en *Colección de documentos inéditos relativos a la celebre batalla de Lepanto* ed. José Aparici, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 28-43.

RIOJA, Francisco de (1619) "A don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares", en Fernando de Herrera, *Versos*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, ff. ∗7v-∗∗3r.

*RITRATTO* (1571) *Ritratto d'una lettera scritta all'illmo. et eccmo. sor. ambasciator cesareo dalla armata, dove si hanno molti nuovi, belli et particolari raguagli circa la vittoria havuta contra turchi*, Roma, Herederos de Antonio Blado.

ROMEGAS D'AUX-LESCOUT, Mathurin (1571) *Relatione della giornata delle Scorciolare fra l'armata Christiana et Turchesca alli 7 d'Ottobre 1571, ritratta dal Comendator Romagasso*, Siena, s.n.

RUFO, Juan (1854) *La Austriada*, en *Poemas épicos II*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra, pp. 1-130.

# Las loas religiosas de Cortés del Valle y Castillo

FEDERICO JUAN BRIANTE BENÍTEZ
Universidad de Sevilla

**Resumen**
El escritor español setecentista Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo nos ha dejado un corpus textual muy importante, hecho este que contrasta notablemente con la escasa atención que le ha prestado la crítica literaria. Tadeo Felipe escribió no poco y sobre muy diversos temas, movido, asimismo, por un aliento erudito muy característico de su siglo. Especial interés nos suscita aquí su amplia producción dramática, en la que se cuentan loas, entremeses, sainetes y alguna comedia. En estas páginas nos centramos en el análisis de sus loas, por constituir una de las partes más significativas del teatro de este autor, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Estructuramos dicho análisis en cuatro bloques, a saber: estructura temática y función; personajes; estilo; y puesta en escena. En resumidas cuentas, con nuestro trabajo buscamos dignificar y poner en valor la figura de este erudito dramaturgo.
**Palabras clave**: Cortés del Valle y Castillo, análisis, loas, teatro, siglo XVIII.

**Abstract**
The eighteenth-century Spanish writer Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo has left us a very important corpus, which contrasts significantly with the little attention that the critics have given him. Tadeo Felipe wrote much and on many different subjects, moved by a very characteristic scholarly encouragement of his century. In this article, we are especially interested in his extensive dramatic production, which includes 'loas', 'entremeses', 'sainetes' and some comedy. In these pages we focus on the analysis of his 'loas', as it constitutes one of the most significant parts of this author's theatre, both quantitatively and qualitatively. We structure this analysis into four blocks, namely: thematic structure and function; characters; style; and staging. In short, with our work we seek to dignify and value the figure of this playwright scholar.
**Keywords:** Cortés del Valle y Castillo, analysis, interludes (loas), theatre, eighteenth-century.

Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo es uno de esos escritores que, pese a sus grandes cualidades, ha permanecido oculto durante largo tiempo para los historiadores de la literatura española. Es la conclusión a la que llegamos después de haber emprendido una revisión bibliográfica en busca de noticias sobre este desconocido autor dieciochesco.

Entre los escasísimos críticos que se han acercado a Cortés del Valle y Castillo encontramos a Julio Cejador y Frauca, que enumera algunas de las obras de este escritor en su *Historia de la lengua y literatura castellana* (1917: 180). Por su parte, Francisco Aguilar Piñal (1983: 587), Juan Fernando Fernández Gómez (1993: 39, 94, 144, 185, 208, 346, 425-426, 443, 528-529 y 666) y Herrera Navarro (1993: 132-133) también tratan de él en sus respectivos repertorios. Asimismo, la musicóloga María Sanhuesa Fonseca (1999: 101-102) le dedica una entrada en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Uno de los últimos estudiosos interesados


Recibido el 16/10/2019 Aceptado el 25/02/ 2021

en Tadeo Felipe ha sido, hasta donde sabemos, Marino Pérez Avellaneda (2009: 738-759), que, de todos los citados, es el que se ha ocupado con mayor amplitud de este autor, al dedicarle algunas páginas en su libro *San Vitores. Iconografía y culto*.

Aparte de lo que acabamos de comentar, poco más se ha escrito sobre Cortés del Valle y Castillo, por lo que se hacía muy necesario realizar un trabajo que llamara la atención sobre la figura de este literato español del siglo XVIII; esto es precisamente lo que se persigue con el presente artículo, en el que proponemos un análisis de sus loas, piezas que representan la parte más numerosa de la producción dramática de Tadeo Felipe; pero, antes, conviene presentar en breves líneas al autor que estudiamos.

## 1. VIDA Y PRODUCCIÓN LITERARIA DE TADEO FELIPE CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO

Los datos biográficos que hoy conocemos sobre Cortés del Valle y Castillo son realmente escasos y bastante confusos; la mayoría de estos datos proceden de los textos que nos han llegado del autor, en los que este se presenta casi siempre como "natural de la Villa y Corte de Madrid y vecino de la Villa de Oña, Arzobispado de Burgos". Con esta importante e histórica localidad burgalesa, Oña[1], parecen vincularse los ancestros de Cortés del Valle y Castillo, según nos declara él mismo en su *Cronología universal del tiempo y del mundo* (1772):

> Esta señora [doña Mariana Manso del Castillo] casó con el capitán de infantería don Diego Cortés del Valle y fueron vecinos de la Villa de Oña y de la de Terminón, donde dicha señora doña Mariana era señora de la torre solariega y señorío en contorno, donde solía haber horca y picota. Fueron cuartos abuelos del que esto escribe y padres de su tercer abuelo, el alférez de infantería don Diego Cortés del Valle y Castillo, vecino que fue asimismo como sus padres de las Villas de Oña y Terminón [...]. (ff. 133 v.-134r.)[2]

Si tomamos por ciertas estas afirmaciones, los ascendientes de Tadeo Felipe estarían dotados de cierto lustre y señorío, una dignidad social que se pone de manifiesto en la ejecutoria de nobleza que el propio escritor habría solicitado en su época, de lo que nos informa el siguiente fragmento de la *Gaceta del Gobierno* (*Gaceta de Madrid*):

> En las pasadas ocurrencias, huyendo de los franceses de un pueblo a otro, se extravió la ejecutoria de nobleza de D. Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo, vecino de la villa de Oña, en la provincia de Burgos, despachada por la Real Chancillería de Valladolid en 4 de agosto de 1748, refrendada por el escribano de Cámara de dicha Chancillería, D. Manuel de Villegas [...]. (22 noviembre 1820: p. 662)[3]

A la luz de estos datos, resulta bastante improbable que nuestro escritor estuviera emparentado con la prolífica saga[4] de retablistas y escultores castellanos también apellidados Cortés del Valle, una relación de parentesco que Pérez Avellaneda (2009: 739-740) propone en su libro –antes aludido–, pero que al final termina cuestionando tras consultar el testamento de Manuel Cortés del Valle, uno de los miembros de la saga. Además, aunque estos artistas plásticos

[1] Para una visión general sobre la Villa de Oña, véase el trabajo de Ruiz Gómez (1990).

[2] Citamos esta obra según el manuscrito 9319 de la Biblioteca Nacional de España (BNE, a partir de ahora). Cabe advertir que, en todas las citas textuales del presente trabajo, modernizamos la ortografía y desarrollamos las abreviaturas. No obstante, con vistas a conservar hasta cierto punto la peculiaridad de los textos, se respetan los rasgos morfosintácticos de los mismos.

[3] *Gaceta del Gobierno* https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1820/149/C00662-00662.pdf (consulta: 15 septiembre 2019)

[4] Sobre esta saga, véanse Payo Hernanz (1994: 148-149 y 299-324) y Sánchez-Moreno del Moral (2006: 621-629).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

habían desarrollado su trabajo en Burgos fundamentalmente, sus raíces familiares estaban en Palencia (en Herrera de Pisuerga), mientras que –como hemos visto– los antepasados de Tadeo Felipe nos remiten directamente a tierras burgalesas.

Algo más de claridad existe sobre la vida personal de Cortés del Valle y Castillo, aunque los datos vuelvan a ser escasos. La naturaleza religiosa de muchas de sus obras dramáticas podría hacernos pensar que estamos ante un eclesiástico, pero descartamos tal hipótesis desde el momento en que, en algunas de sus obras, Tadeo Felipe se excusa ante el lector por tratar de cosas sagradas siendo él un lego en la materia; así nos lo confiesa, por ejemplo, en el "Prólogo al lector" que antepone a su *Escuela de la Muerte*, cuya lectura no deja lugar a dudas sobre la condición seglar de nuestro dramaturgo:

> [...] parecerá algunos disonantes el que un sujeto de tan ninguna suficiencia, como yo soy, se entrometa en la república literaria, sacando al público este tratado, tan repugnante a primera facie por serlo tratar de mística un seglar, metido en las cosas del mundo, pues esta era obra más propia de un encerrado monje o religioso recoleto. Debo decir que no solo los monjes y religiosos querrán su salvación, pues esta todos la queremos y, por lo mismo, estamos todos, aunque seamos seglares, obligados a procurarla con todas las veras y fuerzas posibles de nuestras almas [...]. (p. 9)[5]

Asimismo, y como ya señaló Pérez Avellaneda (2006: 740), en el ejemplar manuscrito que conservamos de otra obra suya –antes citada–, la *Cronología universal*, aparece una nota que indica que "este libro es de D. Miguel Cortés del Valle, nieto del escritor", de donde inferimos que Tadeo Felipe llegó a tener, al menos, algún descendiente. La falta de información impide aportar más detalles al respecto.

En lo que se refiere a su faceta como escritor, en Cortés del Valle y Castillo encontramos a un hombre de letras, en el sentido lato de la expresión, ya que escribió bastante y sobre muy diversos asuntos. Lo que queda de su producción se conserva en estado manuscrito en la BNE; se trata de un total de siete obras, que Tadeo Felipe habría compuesto estando en la Villa de Oña, según sabemos por la datación que se ofrece en los propios manuscritos, así como por otro tipo de datos que se hallan dispersos en los mismos; por ejemplo, en el prólogo de su *Cronología universal*, el autor pone de relieve los medios limitados con los que cuenta para la redacción de esta obra, pues

> ha de saber usted, amigo público, que en estos países [por 'país' se podía entender en el siglo XVIII una "región, reino, provincia o territorio", *Diccionario de autoridades*] tan estrechos donde me hallo, no se encuentran los libros tan a mano como en la corte, donde además de las muchas librerías y curiosas bibliotecas que hay, está la Real de su Majestad, franca y abierta para todos, si van a ella a las horas destinadas y convenientes [...]. (f. 6 r.)

A continuación, pasamos a referir los títulos (en orden cronológico) de las siete obras de Cortés del Valle y Castillo que han llegado hasta nosotros: la *Escuela de la muerte* (1765), *Antídoto espiritual* (¿1765-1772?)[6], *Cronología universal del tiempo y del mundo* (1772), *Calendario romano, general y perpetuo* (1779), *Obras misceláneas joco-serias en prosa* (1780), *Obras misceláneas joco-serias en verso* (1781) y *Espejo de la geografía* (1782).

La *Escuela de la muerte* consta de dos tomos, a lo largo de los cuales se nos propone una especie de ejercicios espirituales que inciden en la futilidad de la vida humana y en la necesidad de prepararse adecuadamente para una buena muerte con vistas a alcanzar la vida eterna.

[5] Citamos esta obra según el manuscrito 9671 de la BNE.
[6] Para la datación de este texto, seguimos a Pérez Avellaneda (2009: 754).

Esta obra se revela como una reminiscencia de los manuales sobre el arte del buen morir que fueron muy frecuentes en la Edad Media y que conocemos bajo los marbetes *Ars moriendi* o *Ars bene moriendi*.

Como obra complementaria a *La Escuela de la muerte*[7], Tadeo Felipe escribe el *Antídoto espiritual*, en la que traza un itinerario conducente a combatir el pecado y conseguir la gracia divina.

Por otro lado, la *Cronología universal del tiempo y del mundo*, el *Calendario romano, general y perpetuo* y el *Espejo de la geografía* son textos que responden al afán enciclopédico tan propio del hombre setecentista: la primera recoge noticias sobre materias varias (como la monarquía, la historia bíblica, etc.), mientras que la segunda y la tercera lo hacen respectivamente sobre la astronomía y la geografía, como sugieren sus títulos.

De este enciclopedismo también participan, en cierto modo, las *Obras misceláneas joco-serias en prosa*, pues en ellas se nos da cuenta de las reuniones académicas que organizaba un grupo de conocidos y en las que se abordaban distintos ámbitos del saber, desde la ortografía, la aritmética, la lógica, la economía, la metafísica o la música, hasta la pintura, la geometría, la poesía, la alquimia, la geografía, el derecho y la teología. El texto, que se halla inacabado, iba a formar parte inicialmente de una obra mayor, una novela o cuento, cuyo título se desconoce; pero, finalmente, Cortés del Valle y Castillo decidió publicarlo desgajado para no disgustar a aquellos lectores que adquiriesen la supuesta novela pensando encontrar en ella una historia entretenida y no un pozo de erudición, según da a entender en el prólogo.

Hemos dejado para el final las *Obras misceláneas joco-serias en verso* por ser este el manuscrito (BNE, Ms. 9279) que más nos interesa, ya que en él se contiene la producción dramática conservada de Tadeo Felipe, un total de veinticinco piezas, a saber: doce loas de temática religiosa; ocho entremeses, en los que el autor acoge con entusiasmo los consabidos temas (robos, pillajes, engaños, estafas, defectos físicos y escatología, amoríos y raptos de amadas) y personajes (criados, figoneros, hidalgos hambrientos, indianos, alcaldes aborricados, montañeses, barberos, etc.) entremesiles; lo que no implica que Tadeo Felipe renuncie a adoptar, en determinados momentos, un tono costumbrista-moralizante, como se pone de manifiesto en alguno de los cuatro sainetes que suceden a los entremeses en el manuscrito. Este se cierra, finalmente, con una comedia hagiográfica titulada *El triunfo de la virtud*, sobre la vida de san Vitores, santo español al que volveremos a referirnos más tarde.

Como podemos comprobar, en la producción dramática de Cortés del Valle y Castillo hay una clara predilección por el teatro breve, especialmente por la loa, de modo que será este subgénero[8] teatral en el que centraremos nuestro trabajo. Para comenzar, consideramos conveniente ofrecer unas breves pinceladas introductorias sobre el subgénero de la loa.

### 1.1. La loa. Aspectos generales

Sabemos que la práctica más extendida, en el ámbito escénico, en la España del Antiguo Régimen consistía en que la obra dramática principal se escenificase acompañada de otro tipo de piezas que, aunque de menor extensión, determinaban el resultado global de la representación dramática[9]. Una de estas piezas era la loa, cuyo cometido se basaba en saludar al público, pedirle silencio y captar su atención y benevolencia (Sileri, 2004-2005: 243), funciones estas por

[7] "[...] para afianzar más este precioso cimiento de la virtud, me pareció conveniente darte, oh amado lector, por añadidura a dicha *Escuela*, o para escolta de las católicas lecciones que en ella se explican, este tratado, al cual intitulo *Antídoto espiritual* [...]" (p. 4). Citamos según el manuscrito 9354 de la BNE.

[8] El término *género* lo utilizamos para hacer referencia a los tres grandes compartimentos considerados tradicionalmente (esto es, la lírica, la narrativa y el teatro), mientras que el de *subgénero* lo preferimos para designar las posibles divisiones que se establezcan dentro de cada uno de aquellos compartimentos; es por esta razón que hablamos de la loa como subgénero del teatro.

[9] Para la estructura del espectáculo teatral en la España del siglo XVIII, véase Andioc (1987: 8).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

las que sería posible retrotraer los orígenes de este subgénero al teatro latino. No obstante, como han señalado Cotarelo y Mori (1911: vii) y Jean-Louis Flecniakoska (1975: 32), las primeras muestras de la loa, tal y como hoy la conocemos en la literatura española, se localizarían entre los autores de los siglos XV-XVI, concretamente en Juan del Encina, en la introducción con la que el personaje Gil Cestero apertura la *Égloga de Plácida y Victoriano*. A Juan del Encina le habrían seguido Torres Naharro, Diego Sánchez de Badajoz, Bartolomé Palau, Jaime de Güete, Diego de Negueruela, Juan de Timoneda o Lope de Rueda, entre otros[10]. El siglo XVI da paso, en la centuria siguiente, a algunos de los más destacados autores de loas que han dado las letras españolas, como Agustín de Rojas Villandrando o Quiñones de Benavente. Paradójicamente, parece haber sido también en el Seiscientos cuando, a juicio de los citados estudiosos, se habría llegado al ocaso del subgénero; por ejemplo, según Flecniakoska (1975: 103), la loa "muere en la época de Lope de Vega". Pese a ello, en el siglo XVIII seguimos encontrando alguna que otra manifestación, de manos de literatos tan sobresalientes como Juan Salvo y Vela, Antonio de Zamora, Eugenio Gerardo Lobo, Ramón de la Cruz o Gaspar Zavala y Zamora[11].

Ya se ha mencionado más arriba cuál era la función general que ejercían las loas en la estructura del espectáculo teatral. Ahora bien, más allá de esta función, cada loa podía componerse con finalidades específicas, lo que da lugar a distintas modalidades o tipologías. Cotarelo y Mori (1911: xxiv) distingue, concretamente, cinco, a saber: las loas sacramentales; las loas de Nuestra Señora y de los santos; las loas de fiestas reales; las loas en casas particulares; finalmente, las loas de presentación de compañías. De estas cinco tipologías, la que más nos compete en el presente artículo es la segunda de ellas, las loas de Nuestra Señora y de los santos, por tratarse de la tipología a la que se adscriben las doce loas escritas por Cortés del Valle y Castillo. A continuación, pasamos a relacionar los títulos de estas doce piezas, en el orden en que aparecen en el antedicho manuscrito (Ms. 9279) de la BNE:

- *Loa que representó la Villa de Oña en primero de junio del año de 1780, día en que se celebra la fiesta del glorioso San Íñigo, su patrón; en obsequio y honor del santo y del señor abad del Real Monasterio de ella el reverendísimo padre nuestro Fray Íñigo Mendieta, etc.* [...] (*Loa al glorioso San Íñigo*, pp. 3-20)[12].
- *Loa para la fiesta del glorioso San Vitores, que celebra la villa de Oña en su ermita sita en sus términos, año de 1778* (*Loa al glorioso San Vitores*, pp. 21-48)[13].
- *Loa al glorioso San Roque, abogado contra la peste* (*Loa al glorioso San Roque*, pp. 48-76).
- *Loa para la fiesta de Santa Paulina que celebra anualmente por su patrona la Villa de Oña día 21 de octubre, para el año 1772* (*Loa a Santa Paulina 1772*, pp. 77-88).
- *Loa para la fiesta de Santa Paulina, que se representó en su día el año de 1773* (*Loa a Santa Paulina 1773*, pp. 88-105).
- *Loa para la fiesta de Santa Paulina, que se hizo el año de 1777* (*Loa a Santa Paulina 1777*, pp. 105-119).

[10] Véanse Cotarelo (1911: viii-xiii) y Flecniakoska (1975: 32-47).
[11] Sobre este último autor, véase Fernández Cabezón (1989).
[12] Con vistas a aligerar el discurso, acortamos, en la medida de lo posible, los títulos de las loas. Entre paréntesis indicamos el título acortado de la loa en cuestión, seguido de las páginas que ocupa la pieza en el manuscrito 9279 de la BNE.
[13] Estas dos primeras obras (la *Loa al glorioso San Íñigo* y la *Loa al glorioso San Vitores*) se hallan, además de en el citado manuscrito de la BNE, en el Institut del Teatre de Barcelona (Ms. 67366). Se trataría, hasta donde sabemos, de las dos únicas obras de Tadeo Felipe de las que se conservan muestras fuera de la BNE. Ahora bien, el manuscrito del Institut del Teatre, que solo contiene las dos loas antedichas, consiste en una copia del de la BNE, realizada con bastante fidelidad, aunque el desconocido copista se tome a veces ciertas licencias, como la adición de algunas anotaciones que realiza al pie para expresar sus preferencias estéticas, o de correcciones en el propio texto en lo concerniente a la rima.

- *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen Nuestra Señora* (*Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, pp. 119-133).
- *Certamen mariano en forma jurídica en honor de la Serenísima Emperatriz de cielos y tierra, María Santísima, Señora y Reina Nuestra. Loa que se podrá representar en el día del gloriosísimo Nacimiento de esta Serenísima Señora, amparo y refugio de pecadores* (*Certamen mariano*, pp. 133-157).
- *Loa al Nacimiento glorioso de María Santísima Señora Nuestra* (*Loa al Nacimiento glorioso de María*, pp. 157-167).
- *Loa al Dulcísimo Nombre de María Santísima Señora Nuestra* (*Loa al Dulcísimo Nombre de María*, pp. 167-178).
- *Loa a María Santísima Señora Nuestra, intitulada "El triunfo de las mujeres"* (*El triunfo de las mujeres*, pp. 178-188)[14].
- *Loa para la comedia de San Vitores, intitulada "El triunfo de la virtud"* (*Loa para la comedia de San Vitores*, pp. 337-346).

En las páginas que siguen proponemos un análisis literario de estas composiciones, una labor que, con vistas a mejorar la claridad de la exposición, estructuramos en cuatro partes: estructura temática y función; personajes; estilo; y puesta en escena.

### *1.1.1. Análisis literario de las loas de Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo*

#### 1.1.1.1. Estructura temática y función

Como es posible observar a tenor de sus títulos, de las doce loas compuestas por Tadeo Felipe, siete están dedicadas a distintos santos y cinco a la Virgen María, de ahí que entren perfectamente en la tipología propuesta por Cotarelo y Mori bajo el marbete "loas de Nuestra Señora y de los santos" –ya aludida.

Las loas hagiográficas, por las que comenzaremos al ser las más numerosas, toman como protagonistas a san Vitores, san Íñigo, santa Paulina y san Roque; excepto este último, los demás santos poseen un carácter marcadamente local / regional[15], adscrito al ámbito geográfico castellano; de hecho, san Vitores, san Íñigo y santa Paulina son copatrones de la Villa de Oña (de donde era vecino Tadeo Felipe –no lo olvidemos– y donde este compuso la mayoría de sus obras). Esto explicaría que las loas consagradas a estos tres santos presenten un carácter circunstancial (es decir, estén destinadas a representarse en un lugar determinado –la citada Villa– y en una fecha concreta–especificada, en muchos casos, en el propio título de las piezas–), algo que no sucede en la *Loa al glorioso San Roque*; el culto a este último santo estaba muy extendido dentro y fuera de las fronteras de España, por lo que la loa a él dedicada por Tadeo Felipe podría representarse perfectamente en cualquiera de los numerosos lugares donde se venerara al santo más allá del marco específico de Oña. Muestra del carácter no circunstancial de la loa a san Roque es el hecho de que su contenido pueda adaptarse fácilmente a cualquier otro santo; así nos lo hace saber Cortés del Valle y Castillo al finalizar el texto, cuando indica que "esta misma loa puede servir para la fiesta de san Alejo[16], poniendo adonde dice Roque, Alejo [...]" (pp. 65-66)[17].

Lo que acabamos de decir no es óbice para que la *Loa al glorioso San Roque* presente alguna concomitancia con las demás piezas de tema hagiográfico que salieron de las manos de Tadeo

[14] Entre las pp. 188-336 del manuscrito de la BNE se encuentran los entremeses y los sainetes, de los que aquí no podemos ocuparnos por razones de espacio pero cuyo análisis abordaremos en estudios posteriores.

[15] Es más, san Vitores, por ejemplo, había nacido en Cerezo del Río Tirón, pueblo de Burgos no demasiado lejano a la Villa de Oña. Sobre este santo, véanse Pérez Avellaneda (2009) y Barrón García (2018).

[16] Al igual que san Roque, el culto a san Alejo estaba muy extendido fuera de España.

[17] Para las citas textuales de las doce loas de Cortés del Valle y Castillo, seguimos el ya citado manuscrito 9279 de la BNE.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Felipe; por ejemplo, esta loa comparte, con la de san Íñigo y san Vitores, una estructura similar –aunque siempre existan variaciones entre ellas–, estructura que se correspondería con lo que Ignacio Arellano (2001: 39) denomina "paradigmas catequéticos y pedagógicos varios", esto es, "paradigmas que remiten a las formas catequéticas y a variadas modalidades de pedagogía religiosa", como homilías o catecismos. En líneas generales, en las tres piezas hay unos personajes que asumen el papel de catequistas y otros (normalmente, los graciosos) que son más legos en el ámbito de la fe y que, por tanto, actúan a modo de catecúmenos. La torpeza y/o curiosidad que muestran estos últimos son disueltas por los primeros, a través de la exposición de la materia propiamente hagiográfica; en dicha exposición, además de dar cuenta de los hitos biográficos fundamentales del santo, se resaltan las virtudes del mismo (entre las más frecuentes, la humildad y la caridad), así como alguno de los milagros debidos a su intercesión; por ejemplo, en la *Loa al glorioso San Íñigo*, se informa de un milagro que ocurrió en Oña durante una época de hambruna gracias al santo abad:

> Sucedió en una ocasión,
> que por toda esta comarca
> había una hambre tan extrema,
> que las rentas de la casa
> no alcanzaban al socorro
> de tanto pobre y las ansias
> del santo eran tan crecidas,
> que sin reparar lo daba
> todo, sin que reservase
> ni aun lo preciso a su casa.
> Llegó a extremo de no haber
> sino tres panes, escasa
> porción para mantenerse
> los monjes; mas, cosa rara,
> para todos hubo harto,
> y daba con mano franca
> Íñigo a pobres lo mismo
> que su celo acostumbraba,
> por tiempo de cuatro meses
> que duró el milagro. ¡Extraña
> maravilla, mas qué mucho,
> si aquí lo obraba la gracia
> de Dios benigna, infinita
> [...]. (p.10)

En ocasiones, la enseñanza religiosa se transmite como respuesta a una pregunta planteada por el gracioso, a lo que subyace claramente la influencia de la estructuración propia de los catecismos; lo vemos en la *Loa al glorioso San Roque*, donde Regocijo pregunta a la Fama acerca de la representación iconográfica del santo:

> REGOCIJO Sea así eso que dices en buena hora;
> pero ya que es tan sabia esta señora,
> y que tiene archivado
> todo lo que ha pasado,
> preguntarla ahora quiero:
> ¿por qué a San Roque pintan con sombrero,
> su esclavina y bordón de peregrino,
> como que va a camino,
> y además con un perrillo

que entre los dientes lleva un panecillo?

FAMA Referir eso para mí es gran gloria
y, así, escuchad la historia
de su vida admirable y peregrina,
más que humana divina
[...]. (p. 55)

Pasando ahora a las loas a santa Paulina, el hecho de que Tadeo Felipe escriba tres piezas en su honor (en lugar de una, como en el caso de san Íñigo, o de dos, en el de san Vitores) puede deberse al gran fervor que la mártir de Colonia[18] suscitaba en el pasado, y también en el presente, en la Villa de Oña[19]. Atendiendo a su estructura, las tres loas a santa Paulina difieren de las piezas que acabamos de analizar más arriba, lo que pondría de manifiesto el gusto de Cortés del Valle y Castillo por la variedad, como aquí iremos evidenciando; en ellas, el relato hagiográfico se sustituye por una descripción de los festejos que se habían dispuesto en Oña para la celebración de la festividad de la mártir, como ocurre en la loa del año 1772:

CELO Ahora ya he comprendido tu manía.
Quisieras tú, con gozo y alegría,
festejar a esta santa hoy que es su fiesta.
¿No es tu congoja esta?
VILLA Esa es, Celo, y no es poca.
CELO Más que nunca te tengo ahora por loca.
Pues ven acá, ¿no lo haces anualmente?:
asistiendo tú, la gente,
a la capilla de esa hermosa santa,
aunque su devoción no catan;
juntándose la plebe
en esa plaza, barájase la danza,
y después cada cual llena la panza
de lo que tiene en casa;
y luego que esto pasa,
sin juicio y sin decoro,
se van juntando a ver correr el toro;
[...]. (pp. 80-81)

Estos versos constituirían una fuente de información –aunque siempre tomada con cautela, debido al carácter literario (y, por tanto, fictivo) de la pieza– sobre qué tipo de actividades conformaban, en el siglo XVIII, el programa de las fiestas patronales en los pueblos de España: celebración litúrgica, bailes, toros[20]... A estos mismos festejos se alude en la *Loa a Santa Paulina 1777*, por boca del regidor de Oña ("Pues como antes iba hablando / digo que los capeos, toro y danza / ha sido antigua usanza [...]"[p.114]), que interviene como personaje en el texto junto al regidor de Barcina, otra localidad burgalesa. En relación a esta última loa, hay que subrayar –pues se trata de un dato que no siempre encontramos en otros textos de Cortés del Valle– que en ella se menciona la comedia que habría seguido a la loa; dicha comedia se trata de *El*

[18] Santa Paulina fue una de las once mil vírgenes martirizadas en torno a los siglos III-V d.C. en Colonia junto a santa Úrsula; véase Ferreiro Alemparte (1991).
[19] Véase *El Correo de Burgos* (22 octubre 2016) http://www.elcorreodeburgos.com/noticias/provincia/santa-paulina-reune-ona-centenar-fieles-dia-grande_138394.html (consulta: 23 julio 2019).
[20] Pérez Avellaneda (2009: 472) registra algunas de estas mismas actividades (por ejemplo, corridas de toros) en otros pueblos de la provincia de Burgos como Belorado, también con motivo de festividades religiosas.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

*bandolero de Flandes*, de Álvaro Cubillo de Aragón, una obra elegida en razón de su carácter didáctico, como se apunta en el propio texto:

> hágase la de *El Bandolero de Flandes*,
> que es doctrinal, y con su artificio
> nos representa en lo que para el vicio;
> y que seguir a la virtud conviene
> por la cuenta que hacerlo así nos tiene,
> pues ella nos da esfuerzo y la victoria
> para gozar de Dios luego en la gloria. (p. 115)

La última loa a santa Paulina que nos falta por comentar, la del año 1773, también habría servido como introducción a otra conocida comedia barroca, concretamente *La fuerza del natural*[21], obra palatina escrita en colaboración por los dramaturgos Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Matos Fragoso. Frente a las dos loas anteriores (años 1772 y 1777) dedicadas a la mártir de Colonia, la de 1773 viene envuelta en un aire más dogmático; en el texto participan las tres virtudes teologales, que entablan una disputa sobre cuál de ellas ha contribuido en mayor grado a la santidad de Paulina. En sus respectivos parlamentos, la Fe, la Esperanza y la Caridad ofrecen una sólida lección catequética al espectador; lo observamos, por ejemplo, en las palabras que dirige la Esperanza a sus dos compañeras, de las que reproducimos una parte:

> Y así prestadme profundo
> silencio mientras me explico,
> y escucharеis de mi pico
> la razón en que me fundo.
> Cuando el alma espera fiel
> aquel bien que es sin medida,
> procura ajustar su vida
> por llegarse a unir con él.
> Por esto aparta lo obsceno
> y de la culpa se aleja,
> con que al fin lo malo deja,
> por juntarse con lo bueno;
> luego es clara consecuencia
> que solo por la Esperanza,
> el alma a poseer alcanza
> a la suma Omnipotencia.
> Lo otro porque la Esperanza
> hace a la obra meritoria,
> según fue de mayor gloria,
> porque con ella se alcanza.
> Esto es claro: espera en Dios,
> de que Este le ha de premiar
> y no rehúsa trabajar,
> si es posible, como dos,
> porque, así, más premio alcanza;
> y aumentando más trabajo,
> es echar por el atajo
> para aumentar la Esperanza;
> luego al martirio a Paulina
> yo la llevé; por mí fue
> y yo fui la causa que

[21] Sobre esta obra, véase Lobato López (2010).

se eternizase divina,
pues esperando la gloria
que su esposo había de darla,
no quiso ella aventurarla
por aquesta transitoria.
Esto es cierto, conque yo
llevo la razón segura
y para mayor ventura
os he concluido a las dos. (p. 98)

Finalmente, es la intervención del gracioso, de nombre Disparate, la que resuelve la disputa. Basándose en las enseñanzas del sacerdote de su pueblo, Disparate subraya la importancia de las tres virtudes teologales para la salvación eterna del alma, de manera que tanto la Fe, la Esperanza como la Caridad habrían contribuido, en igual grado, a encumbrar a los altares a santa Paulina:

El señor cura en mi aldea,
cuando doctrina explicaba,
de esta manera empezaba:
"Principio muy fijo sea
que ha de tener, y esto es llano,
en una santa hermandad
Fe, Esperanza y Caridad,
si ha de salvarse, el cristiano".
Y según esta razón,
la Fe sola nada alcanza
sin Caridad ni Esperanza;
y estas dos lo mismo son
que nada sin Fe sincera;
y si todas tres el alma
las tiene, alcanza la palma
de una gloria verdadera.
Siendo esto así, claro es
que una sola peregrina
no dio la palma a Paulina,
que se la dieron las tres.
Y así dejad de opiniones
y, juntas en hermandad,
admirad su santidad
y darla veneraciones. (p. 99)

Como vemos, estamos ante la estructura propia de un pleito o juicio, en el que hay unos personajes litigantes y otro que, asumiendo el papel de juez, dicta una sentencia. Dicha estructura, que recuerda bastante a los debates de época medieval y que otros dramaturgos (como Calderón de la Barca) habían empleado en algunos de sus autos sacramentales[22], es la que también encontramos en la *Loa para la comedia de San Vitores*, la última loa de carácter hagiográfico de Cortés del Valle y Castillo contenida en el citado manuscrito de la BNE: si en la *Loa a Santa Paulina 1773*, que acabamos de comentar más arriba, eran las tres virtudes teologales las que disputaban entre sí por atribuirse los méritos espirituales de la mártir de Colonia, en la *Loa para la comedia de San Vitores* son los elementos de la naturaleza (el Cielo, la Tierra, el

[22] Véase Arellano Ayuso (2001: 33-38).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Mar y el Fuego) los que litigan en relación a san Vitores. He aquí un fragmento significativo de este litigio:

> ¿Qué influjos gozará el mar,
> cómo alegará derecho
> la tierra y cómo podrá
> querer apropiarle el fuego,
> sino alegando injusticias
> en ofensa de mis fueros,
> cuando yo soy de quien pende
> todo noble pensamiento,
> todo honor y toda acción
> heroica, que en cualquier pecho
> se fragua, pues todo pende
> de los influjos del cielo?
> Yo tengo astros de quien vienen
> el valor con el esfuerzo
> y de donde se dimanan
> la virtud, justicia y celo;
> luego de justicia es mío
> el peregrino sujeto
> de Vitores, en quien lucen
> virtudes de tanto precio.
> [...]. (p. 338)

Como en la *Loa a Santa Paulina 1773*, aquí también es el gracioso el que pone fin a la disputa, si bien lo hace de un modo diferente al que veíamos en aquella loa: el gracioso realiza una breve sinopsis de la vida de san Vitores para mostrar a los querellantes cuán elevadas son las virtudes del santo y, por ende, cuán absurdo resulta querer arrogarse alguna de ellas. Ahora bien, si hay una novedad que particulariza esta loa que comentamos frente a las demás escritas por Tadeo Felipe, esa es la inclusión del texto íntegro de la comedia a la que antecede la loa. En estas líneas no es posible detenerse en el análisis pormenorizado de dicha comedia, pues nos desviaríamos del objetivo que nos mueve en el presente trabajo, pero sí conviene dar unas breves pinceladas sobre ella por tratarse de la única comedia que conservamos de Cortés del Valle y Castillo; y esto a pesar de que, en el prólogo que antepone a sus *Obras misceláneas en verso*, el autor declara estar escribiendo una segunda comedia ("Otra voy trabajando, que si esto gusta, se añadirá a otra impresión [...]" [p. 1]), de la que no hemos hallado rastro alguno.

La comedia antedicha, cuyo título completo es *El triunfo de la virtud por el mártir más excelso, el redentor de su patria y segundo Areopagita, el glorioso San Vitores*, consiste en la dramatización en tres actos de la vida de este santo burgalés, desde que decide abandonar Cerezo de Río Tirón e iniciar su estancia eremítica en Oña por designio divino, hasta su martirio. A esta acción corre paralela una segunda de carácter bélico-militar: el asedio de Cerezo por parte del rey moro Gaza, uno de cuyos capitanes se halla enamorado de Coloma, la hija de Gaza, lo que aporta a la comedia un ingrediente pasional. Ambas acciones quedan conectadas por medio de la figura gloriosa de san Vitores, quien, tras recibir el aviso de un ángel, regresa a Cerezo y allí logra convertir al cristianismo a muchos musulmanes, entre ellos, a la mismísima Coloma. Enterado Gaza de lo sucedido, manda degollar a su hija y, posteriormente, al propio san Vitores, a quien el rey había puesto en prisión pese a que el santo le había curado de una dolencia que padecía. De manera milagrosa, san Vitores continúa predicando después de sufrir el martirio, lo que produce nuevas conversiones entre las filas mahometanas. Finalmente, los sitiadores terminan yéndose de Cerezo y el regidor del pueblo proyecta construir una iglesia donde reposen los restos de su bendito intercesor.

Además de la variedad que –como vemos– caracteriza a la acción, entre los rasgos más sobresalientes de esta comedia se encuentran las intervenciones de Calabaza, el gracioso, como mecanismo para rebajar la tensión dramática en determinados momentos; o la complejidad de ciertas acotaciones escénicas, debido a la doble condición (sobrenatural y militar) del argumento, rasgo que emparenta esta obra de Cortés del Valle y Castillo con la comedia de santos y la comedia heroica[23], dos modalidades teatrales muy cultivadas en el siglo XVIII y que exigían montajes escenográficos harto laboriosos.

A continuación, procedemos al análisis del otro grupo de loas de Tadeo Felipe: las piezas consagradas a la Virgen María. Se trata de un total de cinco textos escritos, en su mayoría, con motivo de dos festividades marianas muy relevantes: el Natalicio de la Santísima Virgen, que se celebra el 8 de septiembre, y su Onomástica, el día 12 de ese mismo mes.

En las tres loas que dedica a la Natividad de María, Cortés del Valle y Castillo ensalza, por boca de sus personajes, las innumerables virtudes de la Virgen y se sirve para ello de la conocida como "simbología mariana" (torre de David, ciprés, rosa, estrella, etc.), aspecto este último en el que no nos detendremos ahora porque será abordado con detenimiento más adelante.

Entre las piezas al Natalicio de la Virgen, cabe destacar el *Certamen mariano*; en este texto, las alabanzas a Nuestra Señora se articulan como parte de un certamen poético llevado a cabo entre los propios personajes, lo que viene a ser una variante de la estructura de pleito o juicio que apuntábamos anteriormente en la *Loa a Santa Paulina 1773* y en la *Loa para la comedia de San Vitores*; el ganador de dicho concurso recibirá una palma, que, como sabemos, simboliza la victoria:

> MÚSICA Quien quisiere la palma,
> ha de aplaudir con alma
> a la aurora en su arrebol,
> que nace en este día,
> cuyo nombre es María,
> precursora del Sol. (p. 140)

Una estructura similar presenta la *Loa al Dulcísimo Nombre de María*, donde el Cielo se reparte con los otros elementos de la naturaleza (Tierra, Agua, Aire y Fuego) las distintas letras que conforman el Nombre de la Virgen; a partir de la letra asignada, cada uno de los citados elementos construye su alabanza a María. En este caso, la base de la *laudatio* consiste en las similitudes existentes entre la Madre de Dios y heroínas veterotestamentarias como Judit, un asunto que cuenta con una larga tradición artística[24], amparada por los Padres y Doctores de la Iglesia.

Por último, en la loa *El triunfo de las mujeres*, también se alude a las heroínas del Antiguo Testamento, a las que ahora se añaden otras representantes nuevas, bien de la gentilidad (Helena de Troya, Penélope...), bien del cristianismo (santa Teresa de Jesús, santa Clara de Asís...); a través del ejemplo de todas estas mujeres, que prefiguran el modelo supremo de perfección representado en la Virgen María, se articula una sólida defensa de la condición femenina. Ahora bien, *El triunfo de las mujeres* no se debe íntegramente al ingenio de Cortés del Valle y Castillo, sino que estaríamos, más bien, ante una refundición; es decir, para la confección de la pieza, Tadeo Felipe habría partido de una pieza teatral preexistente, la loa

[23] Sobre el despliegue escenográfico en las comedias de santos, véase, por ejemplo, Aparicio Maydeu (1993). Acerca de este mismo asunto en las comedias heroicas, puede consultarse el artículo de Carnero Arbat (1989).
[24] Véase Palma Fernández (2018).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

homónima escrita años antes por Eugenio Gerardo Lobo[25], sobre la que el autor, sin desdibujar por completo el original, introduce una serie de modificaciones que irían desde la simple sustitución de palabras hasta la adición o supresión de parlamentos completos.

Para cerrar este primer bloque de nuestro análisis, hablaremos de la función ejercida por nuestros textos de cara al espectador.

Obvia decir que, dado su carácter religioso, las doce loas aquí analizadas buscan, ante todo, un propósito catequético-moralizante; esto explica la aparición de enseñanzas de carácter dogmático, como se aprecia en las loas marianas, donde se alude con bastante frecuencia al dogma de la Inmaculada Concepción; se hallan sobradas muestras al respecto en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, la *Loa al Dulcísimo Nombre de María* y el *Certamen mariano*; en este último texto, por ejemplo, el personaje de la Justicia nos proporciona una nítida descripción de la iconografía inmaculista:

> Hoy nace Belona fuerte,
> que la cabeza quebranta
> del dragón y sus astucias
> postra, rinde y avasalla.
> Nace la hero[ín]a excelsa
> que, el Apocalipsis canta,
> vio San Juan allá en el cielo
> tan sumamente adornada.
> Nace vestida del sol,
> la luna trae a sus plantas
> por su tapete o coturno,
> su cabeza coronada
> de doce brillantes astros,
> que la hermosean y agracian.
> Nace el iris de la paz,
> pozo de vivientes aguas
> [...]. (p. 142)

Además de los contenidos propiamente dogmáticos, también se pretende instruir al espectador en el plano moral o de las costumbres, mediante la transmisión de determinadas ideas sobre las virtudes y los vicios humanos; para ello son muy efectivas las loas hagiográficas, ya que permiten ponderar las virtudes del santo en cuestión frente a los vicios degradantes del mundo; es lo que observamos en el siguiente fragmento de la *Loa al glorioso San Roque*, donde los espectadores se ven directamente interpelados por los personajes de la obra a imitar las virtudes evangélicas siguiendo el ejemplo de san Roque y en contraposición al mundo:

> Pues aún hay más que hacer, señores míos;
> ¿y qué será? Hola, sí, advertiros
> que huyáis de la ambición y la avaricia;
> dejad toda codicia;
> mirad que es vicio este
> tan malo, que es del alma mortal peste,
> que en horror sempiterno
> conduce a muchas almas al infierno.
> ¿Qué sirve acá riqueza
> si a esta se sigue allá eterna pobreza?

[25] Es posible consultar la edición y estudio de esta obra de Gerardo Lobo en Arellano Ayuso (1992) y Muñoz Resino (1998).

Aprended, pues, de Roque, que, sin tasa,
dejó honores, riquezas, patria y casa,
rentas, vasallos, galas, posesiones,
oro, plata, delicias y doblones
y solo, pobre, desnudo y peregrino,
su anhelo fue buscar al Sol Divino;
y en esto fue acertado,
pues ahora se halla bienaventurado,
trocando aquesta vida transitoria
por la eterna que goza ahora en la gloria. (pp. 64-65)

También resultan muy interesantes los mensajes relativos a la muerte, que –recordemos– era una materia de la que Cortés del Valle y Castillo se había ocupado ampliamente en otro escrito suyo (*Escuela de la Muerte*). Uno de estos mensajes hace acto de presencia en la parte final de la *Loa a Santa Paulina 1777*, donde se nos recuerda lo siguiente:

Todos estén advertidos
que las virtudes se honran
y los vicios que las borran
siempre serán perseguidos.
En esta o en la otra vida,
preciso se han de pagar;
y así no hay que desfilar
de la senda conocida
de la Ley de Dios, que es cierta
precisa e inexcusable;
que a la vida perdurable
nos guía y para ella es puerta.
El vicio, ¡oh mi Dios eterno!,
aunque halaga, nos engaña;
viene la de la guadaña
y nos empuja al infierno.
Esto es cierto, caballeros
y damitas melindrosas;
no fieis por ser hermosas,
ni vosotros por los fueros
que gozáis de mozos, fuertes,
robustos, sabios y ricos,
que a leones y borricos
los igualará la muerte. (pp. 116-117)

Como podemos comprobar, estos versos finales sobre el poder igualador de la muerte rezuman un cierto tono de crítica social; hay que decir que este hecho no constituye ninguna excepción en las loas de Tadeo Felipe, antes bien, el autor recurre, en más de una ocasión, al hostigamiento contra la sociedad de su época; a este respecto cabe recordar, como también sugiere Flecniakoska (1975: 60-61), que la loa (al igual que otros subgéneros del teatro breve como el entremés) nunca había renunciado a ofrecer una mirada crítica de la realidad circundante, un rasgo que se intensificaría, más si cabe, en los escritores del siglo XVIII, conocidos por su espíritu analítico. Así, en la *Loa al Nacimiento glorioso de María*, Cortés del Valle y Castillo se burla de los médicos, de quienes sentencia que entienden de curaciones "lo mismo que capar ranas", de modo que "a diestro y siniestro matan"; de este modo, al que caiga enfermo –advierte– "no hay más que estirar la pata" (todas las citas en p. 161). No obstante, existe la posibilidad de que este emponzoñamiento contra los galenos se deba más a la consabida


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

tradición literaria de carácter anti-médico[26], que a un convencimiento profundo de nuestro dramaturgo; este último sí se percibe, de manera mucho más clara, en la *Loa al glorioso San Vitores*, donde el autor pone en solfa ciertas modas sociales de su tiempo, como el majismo o el empleo de la cotilla y de los peinados extravagantes:

BUREO La otra dama espetada,
de puro prieta, no puede comer nada
y porque no la quiten la cotilla[27]
se mantendrá con media almondiguilla.
Pues dígame las otras, qué bellezas,
que parecen cimborrios sus cabezas,
con el pelo tan hueco ensortijado;
modas y usos que Belcebú ha inventado,
que ni aun a descansar pueden echarse
por no perder el moño y despeinarse.
Pues los majitos de zapatos justos
que todos son dolores más que gustos,
[...]
DESPRECIO DEL MUNDO Eso desprecio yo: son vanidades
con que el mundo destruye las ciudades,
las cortes y las villas y aun aldeas.
BUREO [...]
Y las viejas con ajes y almorranas,
con más maulas que canas,
que por ver esta fiesta así en cuclillas
parece están bailando seguidillas[28]
[...]. (pp. 33-34)

1.1.1.2. Personajes

Todas las loas conservadas de Cortés del Valle y Castillo presentan un número de personajes bastante similar, que oscila entre los cuatro y los ocho (sin contar las comparsas). Para la clasificación de estos personajes, resulta de gran utilidad el prestigioso estudio de Mercedes de los Reyes Peña sobre el *Códice de autos viejos*, donde esta profesora (1988: 906-918) establece hasta nueve categorías de personajes, de las cuales en nuestros textos solo se darían las cuatro siguientes:

- Personajes alegóricos

[26] Sobre dicha tradición literaria, véase, entre otros, Brioso Santos (2002).
[27] La cotilla consistía en un tipo de corsé muy usado por las mujeres en el siglo XVIII. Su empleo fue objeto de polémica en la época por considerarse dañino para la salud, así como para el amamantamiento de los hijos por parte de las madres, práctica esta última que encontró grandes defensores en esta centuria; por ejemplo, en 1785 Bonifacio Ximénez de Lorite, médico perteneciente a la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias de Sevilla, hace una disertación titulada *Lección político-médica. Del uso de las cotillas con respecto a la salud pública*. Asimismo, en 1784, el cirujano Mariano Martínez Galinsoga saca a la luz su *Demostración mecánica de las enfermedades que produce el uso de cotillas*. Esta crítica a las cotillas alcanzó también a la literatura, como el caso que traemos a colación en Cortés del Valle y Castillo o de otras figuras destacadas como Ignacio Merás y Queipo de Llano, con *Avisos de una dama a una amiga suya sobre el perjudicial uso de las cotillas*. Para más información al respecto, véanse Bolufer Peruga (1999 y 2000) y Leira (2004).
[28] La mención a las seguidillas no nos parece casual sino que respondería, probablemente, al inmenso gusto que suscitó este baile en el siglo XVIII, como ya puso de manifiesto hace años Antonio Sánchez Romeralo (1986).

Aquí se incluyen la mayoría de los personajes que intervienen en las loas de Tadeo Felipe. Casi todos ellos consisten en la personificación de conceptos o entidades abstractas (virtudes, defectos, etc.), que trascienden el plano literal y remiten a uno superior; estaríamos, por tanto, ante personificaciones alegóricas[29], un punto que Viviana Díaz Balsera explica con bastante claridad en relación a los autos sacramentales de Calderón de la Barca; esta investigadora de la Universidad de Miami toma como ejemplo el personaje de la justicia:

> [...] la personificación de la Justicia en un texto implica un *allos* con respecto a la realidad, puesto que la justicia no existe como una entidad humana o física absoluta que aparece (o no) ocasionalmente en la historia. Aunque el alegorista quisiera "literalmente" significar la justicia cuando presenta la personificación Justicia, no lo puede hacer sino de modo figurativo. (1997: 39)

Los conceptos susceptibles de personificación serían legión; en las piezas que aquí analizamos, dichos conceptos se vinculan mayoritariamente –obvia decirlo– con el ámbito religioso; de esta manera, aparecen las tres virtudes teologales, juntas (*Loa a Santa Paulina 1773*) o por separado (la caridad en la *Loa al glorioso San Roque*); el Culto cristiano (*Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*); la Veneración (*Loa a Santa Paulina 1772* y *1777*); el Retiro (*Loa al glorioso San Íñigo*); la Devoción (*Certamen mariano*); la Penitencia, el Ayuno y el Desprecio del mundo (*Loa al glorioso San Vitores*); la Pobreza (*Loa al glorioso San Roque*); el Obsequio y el Amor (*Loa a Santa Paulina 1772*); la Fe Católica (*Loa al Nacimiento glorioso de María*), etc.

Tampoco escapan de la personificación los principales elementos de la naturaleza (el Cielo, la Tierra, el Fuego..., como en la *Loa al Dulcísimo Nombre de María* y en la *Loa para la comedia de San Vitores*); e, incluso, entidades geográfico-políticas, como es el caso de la Villa de Oña, uno de los personajes con mayor frecuencia de aparición en nuestras loas, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que Tadeo Felipe habría compuesto la gran mayoría de sus piezas dramáticas en esa localidad burgalesa –como ya se dijo–.

No obstante, el personaje alegórico que más se repite en nuestras loas es el que se presenta normalmente bajo el nombre de Regocijo, aunque es posible encontrarlo también con otras denominaciones, tales como Bureo (*Loa al glorioso San Vitores*) o Gozo (*Loa al Dulcísimo Nombre de María*), entre otras. Estas denominaciones nos indican que estamos ante el gracioso, el personaje que soporta la carga cómica de las loas[30], de ahí su elevada presencia en las mismas. Siguiendo la concepción horaciana del *delectare et prodesse*, el gracioso constituía un valioso recurso de distensión que lograba mantener despierto el interés del público ante el mensaje didáctico que le proponía la obra teatral. La vida de este recurso en la literatura española ha sido sobradamente estudiada y reseñada, por lo que no insistiremos en ello[31]. Sí merece

[29] Sobre el uso de personajes alegóricos en el teatro español, concretamente en el teatro cervantino, resulta muy interesante el trabajo de Christian Andrés (1998).

[30] A diferencia de la profesora Mercedes de los Reyes Peña, que incluye al gracioso dentro de la categoría de "personajes genéricos" –de la que hablaremos más adelante–, nosotros optamos por incluirlo dentro del grupo de los "personajes alegóricos", pues las distintas denominaciones (Regocijo, Gozo, etc.) que recibe el gracioso en las loas que estudiamos no serían más que las denominaciones de los conceptos que encarna dicho personaje, conceptos que están en consonancia con su pretendido perfil cómico; así pues, estaríamos, como en el resto de los casos, ante una personificación alegórica; el propio Bureo nos lo deja claro, en la *Loa al glorioso San Vitores,* con las siguientes palabras: "¿Quiere intérprete? / Pues oígalo: a mí me llaman / Bureo por todo el mundo / y lo soy con tanta gracia, / que en un duelo que yo entre / luego le convierto en danza; / sus suspiros en jolgorios, / su llanto en risas y chanzas; / donde yo estoy no hay tristeza / ni melancólicas bascas. / Todo donde asisto es risas, / bureos, fiestas, algazaras, / chanzas, chufletas, cosquillas / y reconcomios y danzas; / todo alegrías, contentos, / gustos, tragos y tajadas; / porque aquesto es lo primero, / que es el alegrar la panza, / porque si esta no está alegre / lo demás no alegra nada" (p. 27).

[31] La bibliografía al respecto es muy amplia; remitimos, a modo de muestra, a los trabajos de García Lorenzo (2005) y Hernández Reyes (2007).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

la pena, en cambio, detenerse en el análisis de los rasgos caracterológicos concretos sobre los que reside la comicidad del gracioso; en nuestro caso, el rasgo que más se reitera es su carácter elemental, materializado en su afición por la comida, la bebida y el sueño. Recogemos, a continuación, algunos fragmentos significativos:

BUREO ¿Pues qué has de hacer aquí en un despoblado
sin senda vieja, moza, ni moderna,
que te guíe siquiera a una taberna,
donde con cuatro tragos bien bebidos
dieras un buen bureo a tus sentidos?
Andallo, no hay que hacer: este es mi hado. *Siéntase.*
Pues quiero descansar aquí sentado,
y si he de morir de hambre, sin fatiga
echaré aquesto poco a la barriga
que traigo en la mochila, pues no hay olla. *Sácalo de la mochila*.
Hola, que salió pan y cebolla,
un huevo duro y un torrezno magro
y la bota con vino, y es de Almagro.
Bueno va, pues comamos y ande el trago,
y si luego me diere algún amago
de sueño, como suele sucederme,
no tengo que hacer más que aquí tenderme
[...]. (*Loa para la fiesta del glorioso San Vitores*, pp. 22-23)

REGOCIJO Y sobre lo dicho hay hambre,
que es la peor y más mala
enfermedad que haber puede;
que si está alegre la panza,
el corazón está alegre;
corre un hombre, brinca y salta,
como el corzo más veloz
por las ásperas montañas
[...]
¡Comida, comida, sí,
buen carnero, buena vaca,
gallinas, tocino, bodrio
y buen vino, hasta que caiga
todo el corpanchón en tierra
por no poder con la carga!
[...]. (*Loa al Nacimiento glorioso de María*, p.161)

- Personajes mitológicos

Estos hacen acto de presencia, únicamente, en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, en la que intervienen Eolo, Seringa, Pan y Flora, cuya adscripción mitológica queda apuntada desde el principio de la obra, en la lista de las *dramatis personae*: Eolo, dios de los vientos; Seringa, diosa de las fuentes; Pan, dios de los montes; y Flora, diosa de las flores.

La inclusión de seres mitológicos dentro de un texto de temática religiosa no debe extrañarnos, antes bien, se trata de una práctica que, legitimada por una reinterpretación de la

mitología a la luz de las Sagradas Escrituras que se remonta –como mínimo– a la Edad Media, cuenta con notables exponentes en la literatura hispánica; no hay más que recordar los autos sacramentales de Calderón de la Barca[32] o los de Sor Juana Inés de la Cruz (como *El divino narciso*)[33].

- Entidades espirituales y personajes genéricos

Estas dos categorías son las más reducidas del corpus aquí estudiado. En la primera de ellas (entidades espirituales), sólo tenemos al ángel fiscal y al demonio, que actúan en el *Certamen mariano*. Curiosamente, en el *Códice de autos viejos* –ya citado más arriba–, los ángeles y Satanás también eran los seres espirituales que más intervenían como personajes, frente a las Personas Sagradas de rango superior, como Jesucristo o la Santísima Virgen María. El respeto y la veneración que estas últimas merecen invitan a Cortés del Valle y Castillo a excluir la participación activa de las mismas en las tablas, si bien la finalidad catequética de los textos hace que estas Personas aparezcan, al menos, referidas o, bien, representadas plásticamente, con frecuencia mediante una pintura; por ejemplo, al final de la citada *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, todos los personajes se postran, en actitud reverente, ante una imagen de Nuestra Señora que se sitúa en un trono con nubes, en cuyos lados se colocan ángeles que portan velas o cirios encendidos, según indica la acotación (p. 126).

Respecto a la segunda categoría mencionada (personajes genéricos), en ella se incluyen los representantes de algún oficio o actividad profesional, como los regidores de Barcina y de Oña en la *Loa a Santa Paulina 1777*. Al igual que los demás personajes comentados arriba (a excepción del gracioso), ambos regidores carecen prácticamente de desarrollo caracterológico, aspecto este último al que el dramaturgo le resta importancia en favor del pretendido didactismo de la obra.

1.1.1.3. Estilo

Al tratarse de piezas de contenido piadoso, en las loas de Cortés del Valle y Castillo apreciamos una superabundancia de términos y expresiones retóricas procedentes del discurso religioso-teológico; es lo que ocurre, por ejemplo, en las cinco loas dedicadas a la Virgen María, donde se recurre continuamente a la –antes aludida– "simbología mariana"; esta se basa en un elenco de imágenes (presentes en las letanías lauretanas y tocantes al mundo de la arquitectura, la astronomía-astrología, la vegetación...), cuya fuente principal es la Biblia y con las que se pretende aludir a las numerosas cualidades y virtudes de la Virgen. Por razones de espacio, no es posible reparar aquí en todos y cada uno de los símbolos marianos que desfilan por nuestros textos, pero sí cabe señalar algunos de los más significativos, como los siguientes: la aurora, en cuanto que anuncia la llegada del Sol (Cristo); las estrellas, por su función de guía en medio de la noche (el pecado); el arca, por su condición de Madre del Verbo, Inmaculada Concepción y Protectora del pueblo de Dios; la rosa y la azucena, por su pureza; finalmente, el pozo, como suministradora del Agua de la Vida[34].

Por otra parte, la Liturgia de las Horas también abastece de recursos a nuestros textos mediante la incorporación, por ejemplo, de himnos litúrgicos propios de la festividad para la que se compone la pieza dramática en cuestión; así, en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, los distintos personajes glosan el himno de Laudes característico de esta fiesta mariana, que comienza así: "Hoy nace una clara estrella, / tan divina y celestial, / que con ser estrella es tal, / que el mismo Sol nace de ella"(p. 120).

[32] Véase Arellano Ayuso (2001: 98-99).
[33] Véase la reciente obra de Alice Brooke (2018) sobre Sor Juana Inés de la Cruz.
[34] Sobre la simbología mariana, véase, entre otros, Peinado Guzmán (2015).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Como contrapunto a este lenguaje más formal y elaborado tenemos el de los personajes graciosos; estos aportan un tono desenfadado mediante el empleo de refranes ("si una puerta se cierra, ciento se abren" [p. 38]); enumeraciones[35] de tono chistoso, como la que hace Bureo en la *Loa al glorioso San Vitores*:

> Además de esto dispón
> que pongan buenas verracas,
> que estén prevenidas de ollas,
> y estas llenas de tajadas,
> de callos, conejos, pollos,
> tocino, carnero, vaca,
> garbanzos, alubias frescas;
> y además otras viandas,
> como perdices, corderos,
> truchas fritas y de masa
> buenos molletes calientes,
> de harina de piedra blanca;
> y no falte el chocolate
> para damas remilgadas,
> que si las da un mal de madre
> y el chocolate las falta,
> con sus soponcios harán
> a la función desgraciada.
> Con toda esta prevención,
> verás está bien lograda;
> porque verás asadores,
> hogueras, corros, tajadas,
> meriendas, brindis y lobos.
> Oirás relinchos, silbidos,
> bullas, risas, carcajadas,
> tamboriles, castañetas,
> panderetas y guitarras,
> jácaras, romances, sones
> y cuatro mil badajadas
> [...]. (pp. 27-28)

Incluso podemos encontrar, en boca de los graciosos, alusiones escatológicas, que resultan muy efectivas en este tipo de piezas de carácter didáctico porque mueven a la risa a los espectadores y, por ende, ayudan a captar su benevolencia y a mantener despierta su atención; al igual que en el caso anterior, también aquí traemos, a modo de ejemplo, las palabras de Bureo en la *Loa al glorioso San Vitores*:

> No gargajeen ni tosan
> las viejas; las almorranas
> no se rasquen ni por pienso;
> no se refroten la sarna
> las que lo tengan, que inquietan
> a las que están bien sentadas
> [...]. (p. 48)

Tampoco faltan de las intervenciones de los graciosos las referencias metateatrales. A este respecto, hay que recordar el enorme gusto por la metateatralidad que siempre mostró el

[35] La frecuencia de las enumeraciones en el subgénero de la loa ya fue apuntada por Flecniakoska (1975: 94 y 98).

teatro breve; así lo observamos al poco de comenzar la *Loa al glorioso San Íñigo*, cuando Regocijo le advierte al Retiro que la relación sobre la vida del santo ha de ser lo más breve posible porque "[...] matracas / de relaciones en loas, / por buenas que sean, enfadan" (p. 5). También se abre la puerta al metateatro cuando se reflexiona o, simplemente, se alude a algún aspecto relacionado con la hipotética comedia que se representará a continuación de la loa; tenemos un ejemplo en la *Loa al glorioso San Vitores*, donde Bureo rechaza que se ponga en escena la comedia propuesta por la Villa de Oña porque

> [...] es comedia muy larga;
> la estación nada apacible
> porque el sol quema que rabia,
> y la gente estará en ella
> en un todo disgustada. (p. 47)

Asimismo, en la *Loa a Santa Paulina 1773*, Disparate presenta brevemente a los espectadores la comedia que seguirá a la loa, además de confesarnos que será él uno de los actores participantes en la representación de la misma:

> La comedia es de Moreto
> y yo haré de ella un papel,
> para que luzca con él
> como tan grave y discreto. (p. 101)

Las últimas consideraciones que haremos sobre el estilo serán para la métrica. La mayoría de los textos aquí estudiados muestran una clara preferencia por el romance octosílabo, habida cuenta de que, en las loas, "a partir de Agustín de Rojas el romance viene a ser el metro si no único por lo menos francamente predominante" (Flecniakoska, 1975: 74). Ahora bien, en bastantes loas de Tadeo Felipe (*Loa al glorioso San Vitores*, *Loa al glorioso San Roque, Loa a Santa Paulina 1773*, etc.) observamos una alternancia entre el romance octosílabo (que puede presentar distintas posibilidades en cuanto a la rima: á-á, é-á...) y la silva de pareados[36], alternancia que, por otra parte, se registra con bastante asiduidad en otros subgéneros del teatro breve como el entremés[37]. Además de estas formas métricas, tampoco es inusual el empleo de la redondilla (como en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen* o en las tres loas dedicadas a Santa Paulina) o del romancillo (*Loa al glorioso San Roque*, *Loa al Dulcísimo Nombre de María*, etc.); en alguna ocasión asoma, incluso, la seguidilla, como en la *Loa a Santa Paulina 1777*.

#### 1.1.1.4. Puesta en escena

No queremos concluir nuestro análisis sin hablar, aunque solo sea en unas líneas, de la puesta en escena de las piezas de Cortés del Valle y Castillo, lo que nos suscita un gran interés, porque, como ya apuntaba Cotarelo y Mori, "en las loas tuvieron acceso y cultivo todas las artes liberales: la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, el baile" (1911: liii).

Lo primero que cabría plantearse es si las loas de Tadeo Felipe lograron representarse en algún momento. A nuestro parecer, el indicio más evidente de que dichos textos dieron el salto a las tablas consiste en la información que se consigna en los títulos de algunas de las loas, donde, en ocasiones, se explicita el año al que corresponde la pieza, fecha que se postularía como la de la representación (más aun teniendo en cuenta que dicha indicación cronológica

[36] La silva de pareados también era muy empleada por Calderón de la Barca, como ha estudiado Leonor Fernández Guillermo (2008).
[37] Véase Eugenio Asensio (1971: 63).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

viene precedida, a veces, por las formas verbales "se representó" o "se hizo"); es lo que ocurre –recordemos– con las loas de carácter hagiográfico. En cambio, en las loas dedicadas a la Virgen María, los títulos de las mismas no contienen fecha alguna, pero, en su lugar, se hallan dentro del propio texto referencias concretas al público e, incluso, a la cofradía y demás autoridades –civiles o eclesiásticas– organizadoras del evento. A esto se suma otro aspecto no menos importante, el gran nivel de desarrollo y precisión de las acotaciones escénicas (didascalias explícitas)[38] que acompañan a estos textos marianos. Todo ello nos hace pensar que si Cortés del Valle y Castillo, a la hora de componer sus loas, hubiera tenido la certeza de que estas nunca llegarían a ponerse en escena, no se habría molestado tanto en describir los decorados requeridos para la ocasión, ni tampoco aludiría en el texto a los potenciales espectadores del mismo.

Una vez aceptada –aunque siempre con mucha cautela, debido a la falta de datos– la hipotética puesta en escena de nuestras obras, hemos de interrogarnos sobre dónde y cómo se habría producido esta. Casi con toda probabilidad, el lugar escogido para la representación de la mayoría de las loas aquí analizadas fue la Villa de Oña (o su entorno), que –como ya se ha dicho– era la localidad donde residiría Cortés del Valle y Castillo y donde este hubo de desarrollar su labor literaria. Dada la temática religiosa de las piezas, es muy posible que su escenificación hubiera tenido lugar en el interior de alguna iglesia o ermita)[39], o bien en las inmediaciones del templo (ya sea en una plaza, en un paraje campestre, etc.). Descartamos que lo hayan hecho en un corral de comedia (y, mucho menos, en un coliseo), de cuya existencia no tenemos constancia en Oña; sabido es que este tipo de edificios teatrales estables se construyeron normalmente –aunque siempre haya excepciones– en núcleos urbanos de importancia, mientras que en las pequeñas localidades –como es el caso de Oña– la situación existente al respecto era la heredada de la Edad Media, es decir, las representaciones dramáticas solían producirse en espacios ordinarios, vinculados a la vida cotidiana (plazas, iglesias, etc.), que, ocasionalmente, asumían la función propia de un teatro; en este último caso estaríamos, por tanto, ante una "identificación entre espacio escénico y espacio real" (Ferrer Valls, 1992: 307), una circunstancia que determina –obvia decirlo– los medios técnicos con los que contaría el dramaturgo para el montaje escenográfico de sus piezas. Para intentar comprender cuáles serían esos medios, echaremos un vistazo a algunas de las acotaciones presentes en las loas de Tadeo Felipe; con el objeto de visualizarlas mejor, recogemos una selección en el siguiente cuadro:

| Loas | Acotaciones significativas |
|---|---|
| *Loa al glorioso San Íñigo* | "*Asústase el Regocijo y dice mirando a la cortina como atónito*" (p. 4). |
| *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen* | "*Descórrese la cortina de en medio y se ve sentado al Culto vestido de gala y dice*" (p. 121).<br>"*Levántase el Celo de la silla y se pone en medio de los cuatro y se corre la cortina*" (p. 122).<br>"*Prosigue la música y se levanta la cortina del medio y donde estaba el Culto sentado, en un trono con nubes, está* [*sic*] *una imagen de Nuestra Señora y, a los lados, cuatro ángeles con cirios o velas de cera encendidas y todos se arrodillan* [...]" (p. 126). |

[38] Sobre esta terminología, véase Hermenegildo Fernández (1991).

[39] Esta información puede venir dada en el propio título de la loa, como en el caso de la *Loa para la fiesta del glorioso San Vitores, que celebra la villa de Oña en su ermita sita en sus términos, año de 1778*, donde –como vemos– se alude a una ermita; de esta última habla Pérez Avellaneda en su libro (2009: 581-587). Sobre ermitas en la provincia de Burgos, véase igualmente Fray Valentín de la Cruz (1985).

| | |
|---|---|
| *Certamen mariano* | "*Húndese* [*el demonio*] *y dispara un tiro de pistola*" (p. 139). |
| *Loa al Dulcísimo Nombre de María* | "*Descórrese la cortina de en medio y en un trono de nubes estará el Cielo de galán, vestido azul, con capa llena de estrellas doradas y corona de lo mismo y en la mano traerá cinco estrellas grandes y, en el medio de cada una, una letra de las cinco del Nombre de María, las que repartirá a su tiempo. Bajará de las nubes, saldrá al tablado y se correrá la cortina* [...]" (p. 169). |

A la luz de estas acotaciones, podemos hacer, como mínimo, dos apuntes. En primer lugar, el carácter religioso de las loas de Cortés del Valle y Castillo implica que el argumento de estas no se desarrolle únicamente en el mundo terrenal, sino también en la esfera celestial ("*Descórrese la cortina de en medio y en un trono de nubes estará el Cielo de galán* [...]") e, incluso, en el submundo ("*Húndese [el demonio] y dispara un tiro de pistola*"), lo que se traduciría en la existencia de distintos niveles en la escenografía. En segundo lugar, también observamos un empleo recurrente de las cortinas como mecanismo de presentación u ocultación de los distintos decorados al público. Tanto un elemento (existencia de niveles) como otro (uso de cortinas) nos indican que Tadeo Felipe podría estar pensando, como escenario para sus loas, en alguna estructura portátil similar a las empleadas por otros dramaturgos de obras religiosas de siglos precedentes, muchos de los cuales también habían tenido que representar sus textos en espacios inespecíficamente teatrales. Una de estas estructuras, quizá la más célebre, eran los carros, que habían acogido durante el siglo XVII la representación de numerosos autos sacramentales y que hoy conocemos bien gracias a los estudios del hispanista John Earl Varey[40], entre otros. Hasta donde sabemos, estos carros (o bien plataformas análogas) continuaron utilizándose en el Setecientos –aunque probablemente en menor grado que en la centuria anterior– no solo para la puesta en escena de los mencionados autos (Andioc, 1976: 375)[41], que con el tiempo acabarían prohibiéndose, sino también para otro tipo de espectáculos teatrales o parateatrales como las mascaradas[42].

No obstante, y aunque algunas loas ofrecen indicios de haberse representado al aire libre[43], tampoco declinamos la idea –ya lo adelantábamos más arriba– de una escenificación en el interior de algún templo, como en la iglesia del Monasterio de San Salvador, el monumento más destacado de Oña y donde cada mes de agosto, desde el año 1988, se celebra el famoso "Cronicón de Oña", un espectáculo en el que los vecinos de la localidad realizan durante varios días una escenificación teatral normalmente relacionada con la fundación del Monasterio. Dicha escenificación suele tener lugar normalmente en la parte delantera del Altar Mayor de la iglesia, el cual alberga un retablo en forma de arco de grandes dimensiones que da acceso a

[40] En el estudio preliminar que abre la edición de Enrico di Pastena de *El desdén con el desdén* de Moreto, John Earl Varey certifica, por ejemplo, el uso de cortinas en los carros de los autos sacramentales, un sistema que también se utilizaría en los corrales de comedias para las apariciones: "Los pisos superiores de estas construcciones [se refiere a los carros] ofrecen, lo mismo que el balcón del corral, otro nivel superior, y los descubrimientos se pueden hacer abriendo cortinas en el piso inferior, de la misma manera que en el espacio central del tablado del corral, o en el piso superior, donde se corresponderían a descubrimientos o apariencias revelados en el balcón de un corral" (Moreto, 1999: xxvi). En otra obra, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Varey (1987) también nos ofrece unas noticias muy interesantes sobre el –ya mencionado– establecimiento de niveles en la escenografía de piezas religiosas.

[41] Para la supervivencia de los autos sacramentales en el siglo XVIII, véase García Ruiz (1994).

[42] Véanse Bolaños Donoso y Reyes Peña (1992).

[43] Es el caso, por ejemplo, de la *Loa al glorioso San Vitores*, donde Bureo realiza unas declaraciones que, vistas más allá de la ficción dramática, nos podrían estar arrojando algo de luz sobre las condiciones meteorológicas que habrían acompañado la escenificación de esta pieza; recordemos los versos antes reproducidos: "la estación nada apacible / porque el sol quema que rabia, / y la gente estará en ella / en un todo disgustada" (p. 47); esta alusión al sofocante calor nos lleva a pensar que esta loa pudo ser puesta en escena en un espacio descubierto, al aire libre, no reservado de los estragos del calor.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

una capilla; en esta se halla un tabernáculo con el arca que contiene los restos de San Íñigo, uno de los patrones de Oña, que fue en el pasado abad del citado Monasterio. Este aspecto es el que presenta hoy día el Altar Mayor de la iglesia y era el que también tenía en la época de Cortés del Valle y Castillo, como él mismo se encarga de aclararnos en la pormenorizada descripción que ofrece de dicho templo en su *Cronología universal*; entresacamos los fragmentos más relevantes:

> [...] en medio está abierto [el Altar Mayor] en un grande arco, adornado y cubierto de talla de bellas historias sagradas, estofadas y doradas con gran primor. Sirve el arco de retablo mayor de entrada a un hermoso camarín ochavado [...] y en medio está un tabernáculo hermosísimo [...] en el cuerpo principal de él está colocada una arca de plata [...]. (ff. 138 r.-v.)

No es improbable que este mismo espacio en el que hoy se escenifica el "Cronicón" de Oña hubiera acogido, en el siglo XVIII, la representación de algunas de las loas de Cortés del Valle y Castillo; es lo que pudo suceder, por ejemplo, con la *Loa al glorioso San Íñigo*, no solo porque se trate de una pieza dedicada al santo abad del Monasterio –como indica el propio título–, sino también porque, en el propio texto, hay personajes que hacen referencias explícitas al arca de las reliquias:

VILLA DE OÑA ¿Cómo que no? ¿Qué más quieres
perdiendo prenda tan alta,
a un padre tan amoroso,
espejo en que me miraba,
sol que con luces de vida
a todos los alumbraba?
Y aunque tengo el gran tesoro
de las reliquias sagradas
de su cuerpo, que cerrado
en 'esa' exquisita arca
de plata conservo y guardo
con la mayor vigilancia
[...]. (p. 13. Las comillas simples son nuestras)

El empleo del demostrativo *ese* (en lugar del pronombre indefinido *un*, por ejemplo) para aludir al arca de San Íñigo nos induce a pensar que dicha arca podría encontrarse a la vista de los actores y espectadores de la loa y que, por tanto, la pieza teatral estaría escenificándose delante del citado Altar Mayor. Además, tan solo unos versos después de los arriba reproducidos, el personaje de Regocijo se refiere a Fray Íñigo Mendieta (abad del Monasterio de San Salvador en tiempos de nuestro dramaturgo) como uno de los espectadores asistentes a la representación, algo que es muy probable porque esta loa –recordemos su título completo[44]– también está dedicada a Mendieta:

> Debes de estar ciega.
> ¿No ves que presente se halla?
> ¿No es Fray Íñigo Mendieta
> tu señor y abad? (p. 13)

[44] *Loa que representó la Villa de Oña en primero de junio del año de 1780, día en que se celebra la fiesta del glorioso San Íñigo, su patrón; en obsequio y honor del santo y del 'señor abad del Real Monasterio de ella el reverendísimo padre nuestro Fray Íñigo Mendieta* [...]*'* (Las comillas simples son nuestras).

Los indicios sobre la presencia de Mendieta entre el público espectador de la loa se reiteran algunos versos más adelante:

REGOCIJO Todo eso es cierto.
Te corresponde que la hagas
duplicada con más gozo,
con más alborozo y tanta
alegría, que conozca
el mundo tienes más causas
para hacerla así: la una
por el santo y la otra causa
por Fray Íñigo Mendieta,
que te gobierna y da fama;
y porque entra el último
año de su abadía, que acabada
para otro tal día estará
y no podrás dar las gracias
por lo bien que se ha portado.
Y así hazlo con toda gala
y bizarría ahora que puedes
'y que presente se halla'. (p. 16. Las comillas simples son nuestras)

A estas alusiones se suman otras tantas, en boca de Regocijo o de otros personajes, que refuerzan nuestra hipótesis de una posible puesta en escena de la *Loa al glorioso San Íñigo* en la iglesia del Monasterio de San Salvador de Oña; así lo vemos, por ejemplo, en los versos que se recogen a continuación, donde el personaje de la Villa de Oña se dirige al abad Fray Íñigo Mendieta para felicitarle por el día de su santo (no olvidemos que la pieza –según indica su título– se representa el 1 de junio, onomástica de san Íñigo) y lo hace en nombre de "esta su casa":

VILLA DE OÑA Y ahora reverendísimo
padre nuestro, 'esta su casa'
le felicita los días
de su santo con tanta ansia
[...]
REGOCIJO Que nos perdone las faltas
su paternidad, de esta
loa hecha en su alabanza
y también la reverenda
comunidad[45] 'de esta casa'
[...]. (p. 18. Las comillas simples son nuestras)

Creemos que no hace falta insistir en que las alusiones señaladas solo cobran sentido pleno en el contexto físico y social del Monasterio de San Salvador de Oña y su mencionada comunidad religiosa.

Por otra parte, en su *Cronología universal*, Cortés del Valle aporta un dato que –pensamos– no resulta baladí respecto a lo que se ha comentado y es el hecho de que las festividades religiosas celebradas en el Monasterio de San Salvador de Oña se desarrollaban "con la mayor magnificencia y ostentación, en especial las fiestas solemnes, Semana Santa y

[45] Se trataría de la comunidad benedictina (Orden de San Benito), a cuyo cargo estaba el Monasterio de San Salvador de Oña y a la que pertenecía Fray Íñigo de Mendieta, en su condición de abad.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Octava del Corpus Christi" y –añade el dramaturgo– que "no hay que apetecer, viéndolas aquí, la grandeza con que se celebran en las más principales catedrales de España" (p. 137); catedrales[46] que acogían, o habían acogido en determinados momentos de su historia, representaciones teatrales con motivo de fiestas religiosas.

Antes de dar por concluidas estas líneas sobre la puesta en escena, hablaremos, aunque sea brevemente, de un asunto que nos parece digno de atención en las loas de Tadeo Felipe: el vestuario. Al tratarse los personajes de estas piezas, en su mayoría, de seres alegóricos –como ya vimos en su momento–, los atributos con los que estos se presentan en escena poseen normalmente un valor simbólico. Asimismo, dichos atributos están muy convencionalizados por responder a una tradición iconográfica heredada de siglos anteriores y que debían de conocer tanto el dramaturgo como una parte importante del público espectador. Veamos algunos ejemplos significativos.

En el *Certamen mariano*, la justicia hace acto de presencia llevando "*espada y peso*" (p. 142). En la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, Eolo hace su entrada "*con alas, corona y ramillete de plumas*"; Pan "*con corona y, por bastón, un ramo verde con hojas*"; Seringa "*con corona y ramillete de talcos*"; y Flora "*con guirnalda y ramillete de flores*" (todas las citas en p. 121). En la *Loa al Nacimiento glorioso de María*, "*sale la Tierra de dama, traje verde y un ramo de flores en la mano*" (p. 157). Con un atuendo muy similar reaparece la Tierra en la *Loa al Dulcísimo Nombre de María*, concretamente, con un "*vestido de verde con guirnalda de flores en la cabeza y ramo en las manos*"; al resto de elementos de la naturaleza que intervienen en esta pieza también se les asigna la caracterización que corresponde: el fuego va "*vestido de encarnado guarnecido de llamas, corona y rayos en la mano*"; el agua "*de color de porcelana, corona de talcos en la cabeza y ramillete de lo mismo en la mano*"; y el aire "*vestido de azul, con alas de pluma y corona de lo mismo en la cabeza*" (todas las citas en p. 169). En la *Loa al glorioso San Roque*, la Fama figura con "*un clarín en la mano*" (p. 50).

El carácter convencional de estos atavíos se refleja, a veces, en las propias acotaciones, mediante el empleo de determinadas expresiones o sintagmas; así sucede en la *Loa al Nacimiento glorioso de María*, en la acotación encargada de describir a la Fe: "*Abre el Regocijo la cortina y sale la Fe vendados los ojos y un cáliz en la mano 'como la pintan'*" (p. 161. Las comillas simples son nuestras); igualmente, en el *Certamen mariano*, la acotación nos anuncia que "*salen la devoción de dama, el aplauso y valor de galanes y cada uno con 'su divisa correspondiente'*" (p. 137. Las comillas simples son nuestras).

En ocasiones, las didascalias implícitas[47] ayudan a precisar la información sobre el vestuario consignada en las acotaciones; esto se aprecia, por ejemplo, en la *Loa para la comedia de San Vitores* con el personaje del Pueblo Hebreo. La acotación indica que este sale a la escena "*de viejo con las tablas de la ley en la mano*" (p. 182); el dramaturgo insiste en la caracterización física del Pueblo Hebreo en las primeros palabras que asigna al personaje; concretamente, se hace mención de las canas, motivo característico de la vejez:

> [PUEBLO HEBREO] Yo que soy el pueblo hebreo,
> como lo dice la nieve
> de mis canas, que ya el siglo
> a mi testamento tiene
> despreciado por ser viejo
> [...]. (p. 182)

[46] Por ejemplo, la catedral de Valencia; véanse al respecto Varey (1987) y Ferrer Valls (1992).
[47] Para más información sobre esta terminología, remitimos nuevamente al trabajo de Alfredo Hermenegildo (1991).

## CONCLUSIONES

Acercarse a la figura de Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo resulta una experiencia apasionante pero, al mismo tiempo, supone todo un reto. Si tenemos en cuenta los escasísimos datos que sobre él han llegado hasta nosotros, así como la exigua atención que le ha prestado la crítica literaria, se explicaría la situación actual, la de un escritor cuya vida y obra están rodeadas de misterio y repletas de lagunas. Con la presente investigación procuramos –y esperamos haberlo conseguido, al menos en parte– rellenar algunos de estos vacíos, a través del análisis de una parte muy importante de la producción dramática de Tadeo Felipe, la conformada por sus doce loas. Por otro lado, con nuestro trabajo también queremos llamar la atención sobre la imperiosa necesidad de analizar las loas producidas durante el siglo XVIII –como ya apuntó hace años el profesor Ignacio Arellano (1992: 141-142)–, dado que los estudios tradicionales sobre la loa (como el de Flecniakoska, citado aquí) llegan únicamente hasta el siglo XVII, centuria en que –según dichos estudios[48]– se habría producido el ocaso de este subgénero teatral.

En lo que se refiere a las loas de Cortés del Valle y Castillo analizadas en estas páginas, se trata de un conjunto de doce piezas que se mantienen, en gran medida, dentro de los patrones marcados por la tradición literaria de la loa de temática religiosa; de este modo, dichas obras pivotan en torno a dos ejes temáticos fundamentales, la vida ejemplar de los santos y el modelo supremo de santidad plasmado en la Virgen María. Para el desarrollo de estos temas, Tadeo Felipe hace uso de personajes de diversas categorías (alegóricos, mitológicos, espirituales y genéricos), entre los que destaca el gracioso, que, por su tono desenfadado y personalidad grotesca, ejerce una función clave para el propósito moralizante de las loas. Todo ello viene salpimentado con una métrica variada, sin descuidar tampoco el componente escenográfico, que, desde tiempo atrás[49], constituía una atracción de primer orden para el público.

Ahora bien, Cortés del Valle y Castillo no adopta una actitud servil ante la tradición literaria, dejándose llevar por el mero continuismo; por el contrario, de sus textos brotan rasgos propios del ser dieciochesco, como el enciclopedismo o la lacerante visión crítica que muestra en ocasiones de la realidad social; en este sentido, y como ya sugirió Pérez Avellaneda (2009: 743), Tadeo Felipe se revela como uno de los tantos eruditos que recorrieron los tortuosos caminos del Setecientos, un hombre que poseía –o anhelaba poseer– vastos conocimientos culturales que iban desde la patrística hasta la historia, el derecho, la geografía o la astronomía. Asimismo, Cortés del Valle y Castillo también da cabida en sus obras al rico, y siempre dinámico, folklore popular. Todo ello convierte la obra de este escritor en un objeto que merece ser escudriñado desde distintas perspectivas.

## Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1983) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, volumen II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ANDIOC, René (1987) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Juan March / Castalia.

[48] Recordemos las palabras de Flecniakoska (1975: 103) antes reproducidas.

[49] Ya en las fiestas hagiográficas del Barroco, el elemento espectacular ocupaba un lugar preeminente; véanse Aparicio Maydeu (1993) y Arellano Ayuso (2013).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

ANDRÉS, Christian (1998) "Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes" en A. P. Bernat, coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, pp. 545-557.

APARICIO MAYDEU, Javier (1993) "A propósito de la comedia hagiográfica barroca" en M. García, coord., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, volumen I, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 141-152.

ARELLANO AYUSO, Ignacio (1992) "*El triunfo de las mujeres*, loa mariana y sacramental del poeta dieciochesco Eugenio Gerardo Lobo: materiales para el estudio del género y su evolución", *Criticón*, 55, pp. 141-161.

—— (2001) *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Reichenberger / Universidad de Navarra.

—— (2013) "Elementos teatrales y parateatrales en fiestas hagiográficas barrocas (las fiestas jesuitas)", *Revista Chilena de Literatura*, 85, pp. 101-128.

ASENSIO, Eugenio (1971) *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2018) "Dos arquetas relicario de San Vitores (cerezo del río Tirón) hechas en Flandes (1466) y Burgos (1525)", *Ars bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 8, pp. 17-40.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes REYES PEÑA (1992) *Mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1999) "Les vêtements de la santé: le discours des apparences dans l'Espagne du XVIIIe siècle" en *Les femmes dans la société européenne*, Ginebra, Société d'Histoire et Archéologie de Geneve, pp. 11-30.

—— (2000) "«Ciencia de la salud» y «Ciencia de las costumbres»: higienismo y educación en el siglo XVIII", *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 20, pp. 25-50.

BRIOSO SANTOS, Héctor (2002) "Fuentes, móviles y otros problemas del chiste medicina-muerte en Quevedo y Valle y Caviedes", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 5, pp. 7-32.

BROOKE, Alice (2018) *The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz: Natural Philosophy and Sacramental Theology*, Oxford, Oxford University Press.

CARNERO ARBAT, Guillermo (1989) "Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 21-36.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1917) *Historia de la lengua y literatura castellana*, volumen VI, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO, Tadeo Felipe (1765) *Escuela de la muerte*, BNE, Mss. 9671-9672, 2 volúmenes: I, f. 1r.-v. y pp. 1-716; II, f. 1r.-v. y pp. 1-816.

—— (¿1765-1772?) *Antídoto espiritual*, BNE, Ms. 9354, f. 1r.-v. y pp. 1-758.

—— (1772) *Cronología universal del tiempo y del mundo*, BNE, Ms. 9319, ff. 1r.-152r.

—— (1779) *Calendario romano, general y perpetuo*, BNE, Ms. 9310, f. 1r.-v. y pp. 1-383.

—— (1780) *Obras misceláneas joco-serias en prosa*, BNE, Ms. 9278, ff. 1r.-231r.

—— (1781) *Obras misceláneas joco-serias en verso*, BNE, Ms. 9279, f. 1r.-v. y pp. 1-423.

CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO, Tadeo Felipe (1782) *Espejo de la geografía*, BNE, Ms.9322, ff. 1r.-204v.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière.

CRUZ, Fray Valentín de la (1985) *Burgos, ermitas y romerías*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal.

DÍAZ BALSERA, Viviana (1997) *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*, West Lafayette, Purdue University Press.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1989) "Las loas de Gaspar Zavala y Zamora", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65, pp. 191-203.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan Fernando (1993) *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.

FERNÁNDEZ-GUILLERMO, Leonor (2008) "La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón", *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 105-126.

FERREIRO ALEMPARTE, Jaime (1991) *La leyenda de las once mil vírgenes. Sus reliquias, culto e iconografía*, Murcia, Universidad de Murcia.

FERRER VALLS, Teresa (1992) "El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía" en R. Beltrán, J. L. Canet y J. Ll. Sirera, eds., *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, pp. 307- 322.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1975) *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

GARCÍA LORENZO, Luciano (2005) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA RUIZ, Víctor (1994) "Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 1, pp. 61-82.

HERMENEGILDO FERNÁNDEZ, Alfredo (1991) "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit*, 11, pp. 127-151.

HERNÁNDEZ REYES, Dalia (2007) "Aproximaciones a la configuración del gracioso en el teatro jesuita novohispano (1600-1650): elementos y agentes de comicidad" en G. Vega y R. González, coords., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 267-282.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

LEIRA, Amelia (2004) *El Traje Nacional,* ciclo 2004 de conferencias "Los modelos del mes" organizado por el Museo Nacional del Traje, http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:63667e5f-6ac0-4344-a33c-d3e682b6b3f1/09-2004-pieza.pdf (consulta: 4 septiembre 2019)

LOBATO LÓPEZ, María Luisa (2010) "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)", *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4, pp. 53-71.

MORETO, Agustín (1999) *El desdén con el desdén*, ed. de E. di Pastena y est. prel. de J. E. Varey, Barcelona, Crítica.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

MUÑOZ RESINO, Humildad (1998) "Análisis de *El triunfo de las mujeres. Loa dedicada a la Virgen Santísima, Nuestra Señora*, de Eugenio Gerardo Lobo", *Docencia e Investigación. Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 8, pp. 159-194.

PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio (2018) "Un programa iconográfico veterotestamentario en el Camarín de N. S. del Rosario (Granada)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 49, pp. 197-217.

PAYO HERNANZ, René-Jesús (1994) *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio (2015) "Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada" en J. A. Peinado y Mª. del Amor Rodríguez, coords., *Lecciones barrocas: "aunando miradas"*, Córdoba, Hurtado Izquierdo, pp. 159-190.

PÉREZ AVELLANEDA, Marino (2009) *San Vitores. Iconografía y culto*, Burgos, Asociación Cultural "Cerasio".

REYES PEÑA, Mercedes de los (1988) *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar.

RUIZ GÓMEZ, Francisco (1990) *Las aldeas castellanas en la Edad Media: Oña en los siglos XIV y XV*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SÁNCHEZ-MORENO DEL MORAL, Fernando (2006) *Retablos barrocos burgaleses*, Burgos, Excelentísima Diputación Provincial de Burgos.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1986) "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII. El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760", *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 24, pp. 237-260.

SANHUESA FONSECA, María (1999) "Cortés del Valle y Castillo, Tadeo Felipe" en E. Casares, dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, pp. 100-101.

SILERI, Manuela (2004-2005) "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta", *Etiopicas. Revista de Letras Renacentistas*, 1, pp. 243-270.

VAREY, John Earl (1987) *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

# La *Segunda leyenda de Ávila* y la *Historia de las grandezas* de fray Luis Ariz: Prolegómenos filológicos

MANUEL ABELEDO
Universidad de Buenos Aires - CONICET

**Resumen**
La *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila* es un extenso texto historiográfico dedicado a la fundación medieval de la ciudad, que abarca poco más de dos décadas ca. 1100. Incluye, además, un pasaje en que el obispo Pelayo de Oviedo relata la fundación original mítica a manos de Hércules. Se conserva en cuatro manuscritos, todos posteriores a 1599, aunque declaran que su original es una copia de 1315 de un texto que, sugieren, habría sido bastante cercano a los hechos. El padre Ariz se sirvió abundantemente de este texto para su *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, publicada en 1607: una porción importante de la primera parte y toda la segunda son poco más que una paráfrasis de la *Segunda leyenda*. Se trata de un texto poco estudiado, en muy buena medida en virtud de los enormes obstáculos filológicos que ofrece. El presente trabajo es un primer paso para desbrozar ese camino. Se ocupa de describir los manuscritos, el *stemma codicum*, las diferentes partes que conforman el texto, las ediciones existentes y la relación con el texto de Ariz.

**Abstract**
The *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila* is an extensive historiographic text dedicated to the medieval foundation of the city. It comprises scarcely more than two decades ca. 1100. It includes, also, a fragment in which bishop Pelayo narrates the original mythical foundation at the hands of Hercules. There exist four manuscripts, all of them posterior to 1599, but they state that their original is a 1315 copy of a text that, they suggest, would have probably been fairly close to the facts. Fr. Ariz used this text abundantly for his *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, printed in 1607: an important portion of the first part and the whole second part are little more than a paraphrase of the *Segunda leyenda*. It is a scarcely studied text, mostly because of the huge philological obstacles it presents. This work is a first step towards clearing that path. It takes care of describing the manuscripts, the *stemma codicum*, the different parts that shape the text, the existing editions, and its relationship with Ariz's text.

La *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila* (SLA en adelante) relata la historia de la ciudad y de sus personajes más ilustres desde su refundación en 1083, según el texto (f. 1r)[1], hasta los primeros años que siguieron al reinado de Alfonso VI, aproximadamente. La trama de sus paratextos es compleja y se comentará más adelante; quedémonos en este primer párrafo con el contenido común a todos los testimonios. Lo que nos llega sería, según estos (con variaciones menores que comentaremos más adelante), una historia compuesta antes de 1315, fecha en la que se data la copia que habría ordenado el alcalde de Ávila Fernán Blázquez, que habría sido rescatada del arca del concejo en 1600 o muy poco

[1] Salvo que se aclare lo contrario, todas las citas del texto se toman del ms. 9/4667 de la Real Academia de la Historia que, como veremos, llamaremos H, indicando únicamente su foliación y usando la capitulación que comparte con dos de los otros tres testimonios.


Recibido el 17/11/2020 ∽ Aceptado el 07/04/ 2021

antes. El nombre de *Segunda leyenda* se debe a que sería ésta una segunda parte de un grupo formado por tres: la **Primera leyenda* trataría desde la primera fundación, en tiempos mitológicos, hasta donde inicia la *Segunda*, y la **Tercera* iniciaría donde ésta termina para concluir en los tiempos supuestos de su composición. Desde ya, no es necesario aclarar que todas estas afirmaciones son fuertemente sospechosas, y no deben ser tomadas ligeramente por verdaderas, máxime teniendo en cuenta que es un texto que aparece en pleno auge de los falsos cronicones en España.

La SLA es un texto muy particularmente seductor, relevante y fértil para su estudio. En primer lugar, porque es uno de los textos que encara con mayor ambición, detalle y narratividad (además de una notoria facilidad para la llana invención) el relevo y la redacción del momento fundacional de la historia local de un municipio castellano, al menos hasta donde tenemos noticia. En segundo lugar, porque esa tarea es exitosa, y se trata del texto fundacional, único y sin competencia, del que surge una colección de relatos que incluso hoy adornan el acervo legendario (y por momentos incluso el historiográfico) de la ciudad. Finalmente, y no es un aspecto para soslayar, porque produce una colección de relatos episódicos sumamente eficaces y que son, y han sido, atractivos e interesantes para lectores de diversas épocas. Sin embargo, ese interés no ha sido acompañado por la dedicación que merecía por parte de la bibliografía crítica contemporánea, y es altamente probable que eso se deba la dificultad que tenemos para encarar un texto cuya naturaleza primera permanece en buena medida oscura.

El presente trabajo se dedica, por eso mismo, a los inicios de toda investigación filológica: los manuscritos, el *stemma codicum*, las diferentes partes que la conforman, las ediciones existentes. También tomaremos, para ayudarnos a comprender la SLA, la *Historia de las grandezas de Ávila* de fray Luis Ariz: un texto que es inescindible de ella y cuya naturaleza también se habrá aclarado en algo a partir del tratamiento de los dos textos en conjunto.

## 1. LOS TESTIMONIOS CONSERVADOS

La SLA se conserva en cuatro manuscritos, que describo a continuación. No tengo noticia de que hayan sido nombrados de un modo diferente, y más cómodo, que el de sus signaturas completas, así que lo haré aquí por primera vez mediante el método habitual de usar las iniciales de sus bibliotecas, con subíndices numéricos cuando es necesario. Los introduzco en el orden más conveniente a su presentación, y es por eso por lo que no siguen el orden natural de sus bibliotecas y signaturas, ni el de su valor como testimonios.

### 1.1. Biblioteca Nacional de España 2069 (N)

Este testimonio está conformado por iii + 244 + iii folios de papel, en letra cursiva clara, de 29,8x20,5 cm. (*Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, V (1599-2099)*, 1959: 488)[2]. Tanto la primera guarda anterior como la última posterior son fijas. Tuvo antiguamente la signatura G. 113, que todavía conserva en el vuelto de la guarda fija anterior, junto a la inscripción "Tiene 244 folios". Según Roberto Quirós Rosado (2008b: 61) perteneció a Gaspar Ibáñez de Segovia, marqués de Mondéjar, muerto en 1708. Comienza la SLA en f. 1r sin otro preámbulo que "En nombre de Jesuchristo Amén", y sin dar encabezado al primer título, aunque sí lo cuenta en la numeración, como se ve en los que siguen. Termina la SLA en f. 202r, y le siguen dos textos que evidentemente se encontraban en el original de copia: el que denominaremos "Aprobación" (fs. 202r-v), que da una serie de datos sobre la copia original del texto, y la "Exortaçión del que fiso esta corónica", que es una apelación al lector a utilizar lo leído de modo ejemplar (fs. 203r-204r).

[2] No he tenido la oportunidad de ver los testimonios más que a través de facsímiles, por lo que las medidas son tomadas de diversas fuentes, que indico en todos los casos.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

La "Aprobación" es, probablemente, el texto central al que prestar atención a la hora de pensar en el origen del texto. Está firmada por Fernán Pérez, preste notario de Ávila, quien nos dice que él mismo, con licencia del alcalde Fernán Blázquez, copió la SLA de un original que estaba "en el arca guardada de las leyendas escrituras del dicho conçejo", aunque aclara que "algunos malos lenguajes que por ser de muy antiguo tiempo non fueran vien entendidos por mí fueron mudados e trasformados en buenos lenguajes de nuestro tiempo". Dice además: "La cual leyenda fue corregida y enmendada a fin del mes de febrero de mil y treçientos y çinquenta y tres años". Adelantemos ya aquí que este año figura en H (f. 147r) y $S_2$ (f. 123v) precedido de la palabra "era", lo que significa que se trata para nosotros del año 1315, que es el que aparece directamente en $S_1$ (f. 1r); el *stemma* al que llegaremos nos lleva a tomar esta fecha, y es el tiempo en que fue alcalde Fernán Blázquez (véase Moreno Núñez, 2000).

Sigue a la "Exhortación" en f. 204r el siguiente colofón de copia: "Acavose de escrivir en la dicha çiudad de Ávila sávado víspera de Pasqua de el espíritu sancto en veinte dias del mes de mayo año de mill y seisçientos años para don Luis Pacheco regidor de la dicha çiudad de Ávila". Tres datos de principal relevancia nos va a dar este colofón: 1) La fecha del 20 de mayo de 1600 como *ante quem* para la composición del texto. 2) La relación que este texto tiene con Luis Pacheco, personaje muy especial para este período de la historia de Ávila y sobre todo de su historiografía, tal como se puede ver en el excelente estudio que le dedica Roberto Quirós Rosado (2008a). 3) El hecho de que evidentemente existió un original, quizás el que copia este manuscrito, quizás uno anterior, que incluía la "Aprobación" y la "Exhortación", pero no todos los textos que siguen, y que éstos fueron agregados posteriormente.

Es preciso descartar la opción de que N sea el primer testimonio que reúne todos los textos traídos por él, y por ende es necesario suponer que este colofón no le es propio, sino que lo copia meticulosamente de su original. Daré los motivos principales de esta afirmación al final del apartado siguiente, dedicado al manuscrito H, pero es posible adelantar aquí un motivo de sospecha: El texto siguiente sucede al colofón sin ningún tipo de cambio de letra, ni de tinta, ni de trazo; no parece probable que los apéndices fueran agregados posteriormente, en una instancia diferente de copia. Para el manuscrito N, entonces, el 20 de mayo de 1600 no es más que una fecha *post quem*.

Siguen al colofón dos textos que no tienen relación directa con la SLA: "De la forma de armar cavalleros" (fs. 204v-215r) y "Prinçipio de la horden de la vanda" (fs. 215r-227v). Al final del primero se introduce el segundo, por lo que deben considerarse como una unidad[3]. Al principio y al final del primero de ellos se justifica explícitamente la relevancia de su inclusión mencionando las ceremonias incluidas en el título 23. Estos dos textos, así como los comentarios de Luis Pacheco al final del códice que mencionaré en breve, permanecen inéditos.

A continuación, el manuscrito trae un texto que narra nuevamente, y de manera mucho más extensa, el episodio de las Hervencias; lleva como título: "Relación de lo que subscedió después de la corónica de Ávila que queda atrás escrita en este libro, la qual decían se alló en el poder de quien tenía la dicha corónica que como me la dieron a mí, Luis Pacheco, es como se sigue". Está dividida en dos partes: una primera (fs. 227v-230r) que sigue al título común sin uno propio, y otra que se titula "Respuesta de los de Ávila al rey de Aragón" (fs. 230r-238v). Por comodidad llamaremos "Relación" a la primera y "Respuesta" a la segunda, tal como hace Barrios García (2005: 205-12). Finaliza el manuscrito con un comentario del mismo Luis Pacheco sobre estos mismos dos episodios (fs. 238v-244v) que frecuenta fuentes modernas y que se adjunta al final de la "Respuesta", sin solución de continuidad, a partir de la siguiente frase: "Hasta aquí es lo que contiene la dicha 'Relazión', la qual a servido de destierros de algunas opiniones apócrifas que avía sobre el caso subsçedido en las Hervencias" (f. 238v).

[3] Cabe señalar que en otro códice misceláneo dedicado a la historia de Ávila y perteneciente a Luis Pacheco se conserva asimismo un texto sobre la Orden de la Banda (Real Academia de la Historia 11/8544, fs. 156r-164r).

### 1.2. Real Academia de la Historia 9/4667 (H)

La edición de José María García-Oviedo y Tapia, que se comenta en otro apartado, consiste en la transcripción completa de este manuscrito, lo cual parece en principio una buena elección, y lo es sin lugar a duda, al menos, para los últimos dos apéndices que incluye, como veremos. Trae v + [12] + 159 + iii folios de papel (Rodríguez Villa, 2005) de 35x23 cm. (García-Oviedo y Tapia, 2012: 8) en letra cursiva clara. Tanto en las guardas anteriores como en las posteriores, las dos extremas son de papel mármol, y una de ellas es fija. Tuvo anteriormente las signaturas 11-1-6-6 y 11-1-6-193 (Rodríguez Villa, 2005), quedando esta última inscripta en el vuelto de la primera guarda volante anterior. La segunda tiene en el centro de su recto el escudo de la ciudad de Ávila, y en torno a él catorce escudos de familias notables abulenses; el lugar ya marcado para otros seis en la parte inferior de la plana parece indicar que el trabajo no fue terminado. En su vuelto trae las armas antiguas de la diócesis abulense, con la inscripción "el león hecho cordero bajó de su fortaleza a nuestra naturaleza". La tercera trae en su recto una serie de firmas de antiguos propietarios: "Este libro es de Luis Pacheco e cetera. / Joachin [?] y Huerta / Joachin [?] / Este libro es de Don Joachín de Fontecha. Año 1740 / Este libro es de Don Joachín de Fontecha año de 1743". Sigue a esto en el vuelto y en el recto de la última guarda anterior una lista alfabética de "Linajes que a havido en esta ciudad de Ávila desde su primera fun[dación] hasta oy, así de los que fundaron [c]o[m]o que a[n] venido después a avecindarse y por casamientos se an juntado. Por horden de el ABC". En su vuelto esta última guarda trae la inscripción: "Este libro es pr[o]prio de Don Joachín Alfonso de Fontecha e el Águila, Procurador general de ambos es[ta]dos de la ciudad de Ávila"; una casi idéntica se conserva en el vuelto de la primera guarda posterior, fechada en 1733. De los folios que siguen a las páginas de guarda, y que están sin numerar, los primeros ocho y el recto del noveno incluyen el índice de la SLA con alguna glosa, probablemente de la misma mano; otra, posterior, agrega al margen el folio en que comienza cada capítulo y tacha el último ítem, asunto que retomaremos abajo. En las últimas dos planas del índice aparecen otros siete escudos de armas agregados. El vuelto del noveno folio y los otros tres que siguen sin numerar están en blanco.

Sigue a partir de allí el texto en folios numerados. Aunque todos son contados correctamente en la numeración, los primeros treinta y tres folios han perdido el número por deterioro; se puede ver un resto en 16 y 17, y el 1 está agregado en letra posterior. Comienza de manera similar a N: "I. H. S. En el nombre del Padre, del Hijo y del Spíritu Santo". Pero inserta allí, antes del comienzo del texto, dos elementos ausentes en N. El primero añade: "Tres personas y vn solo Dios verdadero Criador y Señor de todo y de la bien aventurada Virgen Sancta María y de los Bien aventurados san Pedro y sant Pablo. Comiença la leyenda de la fundación y rehedificación de la Ciudad de Ábila". En segundo lugar inserta un título, que faltaba en N: "Título I. De cómo se començó a poblar la ciudad de Ávila en tiempo de el rey don Alonso el sesto en el año de 1083 y quién fueron sus pobladores". Este título aparece idéntico en el índice, así que su inserción debe ser necesariamente simultánea o anterior a éste. Presenta abundantes glosas en un principio, en general para marcar asuntos de interés, aunque se van volviendo más esporádicas a medida que avanza el códice y desaparecen ya en lo que queda de la SLA en el f. 51.

Termina el texto en f. 146v, y siguen la "Aprobación" (fs. 146v-147r) y la "Exhortación" (fs. 147r-148r), pero precedidas de un título faltante en N y que es el que nos permite nombrar a la primera: "Síguese la aprovación desta chorónica hecha por Fernán López, notario, y una exortación hecha por el que hizo la chorónica refiriendo las cosas exemplares della". El error en el nombre del notario Fernán Pérez no se traslada al texto de la "Aprobación", que es igual al de N, aunque sí lo hará parcialmente en $S_2$, como veremos. A partir de aquí el códice vuelve a contar con abundantes glosas.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Después viene un detalle al que es preciso prestar atención. A continuación, no siguen ni el colofón, ni "De la forma de armar cavalleros", ni "Prinçipio de la horden de la vanda", sino que seguirá directamente, y en la misma plana, con la "Relación" (fs. 148r-149v) y la "Respuesta" (149v-156v), que no incluye los comentarios de Luis Pacheco que aparecían en N. Pero si miramos el final del índice, después del último título perteneciente a la SLA propiamente dicha, incluye el de la "Aprobación" y la "Exhortación" que ya comentamos, y a continuación trae como último ítem, tachado por quien agregó los números de folio: "Y la forma de armar cavalleros y su principio en el vltimo cuaderno". Surgen dos preguntas solidarias: ¿por qué incluye en el índice un texto que no copia, y por qué no incluye otros textos que sí? Me parece evidente que se trata de un índice copiado de otro manuscrito, y no confeccionado para éste. Ahora bien, si ese manuscrito fuente incluía la "Relación" y la "Respuesta" (como debía ser, ya que no son en H agregados posteriores, y son textos compartidos con N), pero no las tenía en su índice, eso implica que su índice es copiado antes de la inclusión de esos textos. Volveremos sobre este problema al pensar el *stemma*. Los textos omitidos por H son precisamente los que no guardan una relación directa con lo narrado en la SLA, por lo que es altamente probable que este criterio haya sido el que imperó para su exclusión.

Termina la "Respuesta" en f. 156v, y la *collatio* externa nos indica claramente que allí finalizó provisoriamente la copia: sus últimas palabras están colocadas en forma de flecha y encerradas allí mediante un trazo doble, y dice a continuación con otra letra, que será la que continúa el códice, "aquí acaba la historia"; evidentemente no existió vacilación en torno a dónde cortar las exégesis de Luis Pacheco, si estaban en su original. Nótese entonces: H se basa en una fuente que incluye todos los textos que trae N salvo, quizás, esas exégesis. Ya dijimos que la fuente de N, que era el testimonio de 1600 o una copia de éste, reunía ya todos esos textos, y sabemos que tanto ese códice de 1600 como H pertenecieron a Luis Pacheco: resulta evidente que, al igual que N, H es copia directa o indirecta del manuscrito de 1600. Se confirma el vínculo entre ambos testimonios en un error conjuntivo que los distingue de los otros dos. En el título 101, en f. 119r de H y 167r de N, Zurraquín Sancho propone a los moros un intercambio de rehenes en estos términos: "yo vos ruego por Mahoma en quien vosotros creedes, desembarguedes estos homes, ca yo vos daré en otro que dellos, otros tantos moros de los que son en prissión e cadena en Ávila". Es evidente que la frase contiene un error, y resulta así de difícil comprensión. La solución al problema aparece en los otros dos testimonios, $S_1$ (f. 161v) y $S_2$ (f. 100v), que comentaremos abajo, y resulta precisa no solamente porque le da sentido a lo dicho por Zurraquín, sino además porque con ella se entiende la génesis del error: "otro que" es un error cometido sobre la palabra "troque".

H no termina con la "Respuesta". Sigue un nuevo pasaje en diferente letra, agregado a continuación, que se titula "Después descrito hasta aquí parescieron los papeles siguientes" y que incluye dos pasajes, ambos relacionados también con el episodio de las Hervencias. El primero (fs. 156v-158v) trata sobre la descendencia de Blasco Ximeno y no tiene título propio, y el siguiente (fs. 158v-159v), bajo el título "Sentençia sobre el reto de Blasco Ximeno", narra un supuesto juicio que deliberara sobre si la mala acción en el episodio del reto había sido la de Blasco Ximeno o la de Alfonso I de Aragón. Los nombraremos, como hace Barrios García (2005: 212-15), con el nombre de "Papeles" y "Sentencia" respectivamente. Me parece evidente a todas luces, dada la conformación del códice que he descripto, que H es el primero que reúne todos estos textos.

Termina el códice en f. 159v con un colofón: "Acabose describir esta historia de la muy noble y antigua çiudad de Ávila en la çiudad de Baeça para el señor Luys Pacheco Despinosa corregidor de Baeça y Húbeda y regidor de Ávila". Una mano posterior tacha "en la çiudad de Baeça" y "Luys Pacheco de Espinosa", y agrega "Jaén" antes de la palabra "regidor" y al final "en 31 del mes de julio, año de 1607. Laus Deo". En la página contigua, es decir, en el recto de la primera guarda posterior, la misma letra que escribió el colofón agrega

"Enquadernole en Baeça Françisco Garçía". La fecha, no es necesario decirlo, no sirve más que como *ante quem*, no sólo porque sigue a los textos agregados, y no al grueso de la SLA, sino además porque es un añadido de mano posterior[4]. La razón de las tachaduras permanece como una incógnita.

Ahora bien, como se vio claramente, ambos testimonios tienen una relación con la copia de Pacheco de 1600, y por ende algún vínculo entre sí. Repasemos las opciones. H no es copia de N, y lo sabemos gracias a la *collatio* hecha entre ambos códices sobre una serie de calas, que usaremos en varias ocasiones para pensar el *stemma*: según la numeración compartida por ambos testimonios[5], los títulos 3, 38, 73, 101 y 113. Un simple repaso de las variantes muestra que H presenta abundantes lecciones preferibles a las de N, entre las cuales aparecen varios errores separativos claros. Listo a continuación los más nítidos:

| H | N |
|---|---|
| fizo gracia de quatro moros a Remón Tibal, e otrosí a Ximén Blázquez otros tales quatro, e Alvar Álvarez otros quatro (f. 40r) | fiço guardas quatro moros a Remón Tival, e otros quatro a Jimén Blasquez, otros tales quatro a Alvar Álvarez otros quatro (f. 53v) |
| e Ximeno lo obo a bien e le atalantó e fizieron vn mandado al señor obispo don Pedro, atal que viniesse a bien yantar en vno con dicho Ximeno e Gómez (f. 79r) | e Ximén no lo ovo avien el atalanto e fiçieron vn mandado al señor ovispo don Pedro, a tal que viniese avien yantar en uno con dicho Ximén Gómez (f. 109r) |
| e dichos moros fuyeran ca cuydavan que vinieran más compañas de christianos (f. 119r) | e dichos moros fuyeron, ca ayudaran que viniesen más compañas de christianos (f. 167r) |
| fizo guarnir a Cuenca e Ocaña e de otras gentes e compañas, e mandó a los nobles de Ávila fiziessen retorno a Ávila, e otrosí a los escuderos que en Toledo eran de Ávila, e a su caudillo Martín Martínez, e los buenos hijos de Ximén Blázquez, Ximeno e Blasco, e los fijos de Alvar Álvarez. E dicho Martín Martínez con las sus compañas fizieron retorno a Ávila (f. 141r-v) | fiço gran mira a Cuenca Ocaña de otras gentes e compañas, e mandó a los nobles de Ávila fiçiese retorno Ávila, e otrosí a los escuderos que ende eran en Toledo de Ávila, ca su caudillo Martín Martínez e los buenos fijos de Ximén Blázquez, Ximeno e Blasco, con las sus compañas fizieron retorno a Ávila (f. 195r) |
| entrando por vn postigo en Talavera (f. 142v) | entrando por un testigo en Talavera (f. 196v) |

A su vez, N no es copia de H. Los numerosos pasajes que H contiene y N no sugieren esto, especialmente el índice y los títulos iniciales, ya que no pareciera haber un motivo para omitirlos. Pero la razón principal está en el colofón de copia de 1600, que N incluye y no puede haber copiado de H, donde está ausente. Cabe aclarar de todas formas que en las calas que tomé como referencia no encuentro ningún error separativo claro, y que las lecciones de H tienden visiblemente a ser preferibles a las de N: es preciso destacar, entonces, que se trata de una mucho mejor copia, seguramente preferible para tomar como base para una edición crítica.

### 1.3. Biblioteca Universitaria de Salamanca 2033 ($S_2$)

Se trata del que escogió Ángel Barrios García como base para editar los apéndices (2005: 203-15), ya que ninguno de ellos está presente en $S_1$, que es la copia que prefiere para editar la SLA

[4] En la polémica que sostuvo con Juan Martín Carramolino sobre la veracidad del episodio de las Hervencias, Vicente de la Fuente afirma que en este manuscrito "en otro paraje dice que la tenía don Luis Pacheco en 1566" (1866: 73). No puedo encontrar a qué paraje hace referencia esta afirmación, que ha tenido herencia: citan a La Fuente Quadrado (1865: 217) y Ballesteros (1896: xxii), y a partir de éste, en tiempos más recientes, Carmelo Luis López (2013: 46).

[5] Como se verá más abajo, la numeración de $S_1$, y por ende de la edición de Barrios García, es diferente. Allí se trata de los títulos 3, 42, 77, 105 y 117.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

y que describiré a continuación de ésta. Trae iii + IX + 134 + iv folios de papel de 30x20 cm. en letra cursiva clara. Igual que en H, las dos guardas extremas anteriores y posteriores son de papel mármol, y una de ellas es fija. Perteneció a la Biblioteca de Palacio, con signaturas VII-F-4, 2-J-4 y 1310, y al Colegio de Cuenca en Salamanca, con signatura 188, como figura en el vuelto de la primera guarda volante anterior y en la portada (véase Marcos Rodríguez, 1971: 405). Es con esa portada, precisamente, que comienzan nueve folios numerados en romanos. Allí presenta el siguiente título:

> Historia de la mui noble y leal ciudad de Ávila de los cavalleros. Sacada de los memoriales antiguos de la dicha ciudad y a la letra la historia que escribió D. Pelayo, obispo de Oviedo, que se halló a la vltima población. Trasladose de su original en onze de febrero de 1315 ante Fernán Pérez, notario de puridad e de los fechos del concejo de Ávila.

El vuelto está en blanco, y los siguientes ocho folios presentan un índice, en donde deja al final de cada ítem la abreviatura "fol." pero no indica los números, que figuran gracias a una mano posterior. Si sumamos a este dato el hecho de que termina llegando al final del vuelto, y que en folio siguiente comienza la SLA, es de suponer que el índice fue compuesto antes de copiar la crónica. Pero es otro dato el que confirma esto, y que resulta sumamente interesante: el índice es igual al de H, salvo porque evita el último ítem tachado; contiene los 115 títulos de la SLA, el título común a la "Aprobación" y la "Exhortación" y allí termina, sin dejar señal del resto de los apéndices que H y $S_2$ comparten.

Recordemos que habíamos dicho que gracias a la *collatio* externa era posible afirmar que H era el primer códice que reunía todos los textos que traía. Pues bien, $S_2$ trae exactamente los mismos textos: la SLA con el mismo encabezado que agregaba H (fs 1-123r), la "Aprobación", también con el mismo título que introducía H (que hereda el error en el nombre del notario y lo reproduce en su primera línea, aunque no en la firma, f. 123r-v), la "Exhortación" (fs. 123v-124v), la "Relación" (fs. 124v-126r), la "Respuesta" (fs. 126r-131v), los "Papeles" (131v-133v) y la "Sentencia" (fs. 133v-134r). Sólo falta el colofón de copia de 1607. Sumemos otro argumento para vincularlos. En el título 113, en un pasaje en que el texto adelanta cuestiones que se tratarán en la **Tercera leyenda*, H en f. 146v y $S_2$ en f. 119v presentan ambos un blanco en la frase "como más luengo se vos dirá onde di[...]", mientras los otros dos manuscritos traen la palabra "digo" completa y sin sobresaltos. El blanco es muy fácil de enmendar, razón por la cual la lección no funge como error conjuntivo. Pero sí podemos considerar que, precisamente porque es tan fácil de enmendar, sorprendería que ese blanco se mantuviera a lo largo de varias copias para llegar a conservarse en dos manuscritos lejanos entre sí en el *stemma*.

Por si queda alguna duda acerca de la prioridad de H con respecto a $S_2$, este último presenta varios errores separativos. Entre los títulos de la SLA el más claro se encuentra donde H dice que Ximén Blázquez, a los hombres ricos, "les fizo gracia de los privilegios y exempciones" (f. 118v); allí $S_2$ remplaza este último término por "elebsciones" (f. 100r). Sin embargo, siendo que en H los "Papeles" y la "Sentencia" son añadido posterior, resulta el lugar en el que es más relevante establecer el vínculo: si $S_2$, que incluye todo el texto de corrido y sin pausas ni cambios, es copia de H en esta zona, entonces con mayor probabilidad lo será en el resto del texto. Haremos entonces un cotejo especial para ver cómo se relacionan allí estos dos testimonios, que son los únicos que los traen. Tomando como cala los "Papeles" se puede apreciar que en ningún caso las variantes de $S_2$ son preferibles a las de H, y que, por el contrario, sí muestra varios errores separativos claros. Basta con traer a colación dos. En primer lugar, cuando H enumera a los hijos de Lope Fernández, "Fernán López, Lope Fernández e Garcí Muñoz" (f. 157r), $S_2$ los remplaza por dos "Fernán López, Fernán de Garcí Muñoz" (f. 132r). El segundo caso ocurre en el salto de igual a igual que comete al omitir el pasaje en

cursiva de la siguiente frase: "tres nietos de Fernán Núñez, *conbiene sepades: Tomé Núñez, Rodrigo e Juan Núñez* maridaron con tres nietas de Fernán López" (H, f. 158r, $S_2$, f. 132v).

Recordemos, finalmente, lo que ocurría en H con el nombre del notario en la "Aprobación". Mientras las dos veces que aparecía en el texto seguía llamándose, como en N, "Fernán Pérez", en el título que agregaba lo llamaba "Fernán López". Pues bien, en $S_2$ se llama "López" en el título y en su primera aparición, mientras conserva el nombre de "Pérez" en la segunda. Resulta evidente la génesis del error en esa primera aparición, que se explica perfectamente por el contagio ejercido pocas líneas antes por el que cometía H en el título. Todas estas razones son, en principio, suficientes para afirmar que $S_2$ es copia, directa o indirecta, de H, y por ende que, aunque no presenta ninguna datación precisa, es necesariamente posterior.

Y sin embargo... dos errores separativos claros de H con respecto a $S_2$ indican lo contrario. El primero es el que enunciamos más arriba como error conjuntivo de N y H: como ya dijimos allí, $S_2$ trae en f. 100v la correcta lección original "troque", y no el error "otro que". La posibilidad de que se trate de una enmienda es casi nula, ya que eso implicaría no solamente que el copista de $S_2$ corrige correctamente, sino también que deduce la génesis del error. El segundo se encuentra en el mismo capítulo, en la plana que le sigue. La SLA alterna entre las formas "después" y "en pos", que aparecen en varias ocasiones, aunque aparece con mayor frecuencia la primera. En la frase que en H reza "passados algunos días después de lo pendolado", en f. 119v, los otros tres testimonios usan la forma "en pos" ($S_2$, f. 101r, N, f. 167v, $S_1$, f. 162v). Me resulta casi imposible suponer que el copista de $S_2$ leyó "después", enmendó o equivocó la forma llevándola a una más arcaizante en uno de los exactos lugares en que la usan los otros dos testimonios. En conclusión, los argumentos para decir que $S_2$ es copia de H son potentes, pero no se pueden desatender los que conducen a afirmar lo contrario. El hecho de que estos dos errores ocurran en el mismo capítulo, tan cercanos entre sí, apoya la hipótesis de que $S_2$ es efectivamente copia de H, pero opera en la copia alguna contaminación. Esta posibilidad es más certera si recordamos que todos los textos son muy cercanos entre sí, tanto en las fechas de composición, siempre en los primeros años del s. XVII, como en sus poseedores, ya que todos parecen haber circulado por las manos del concejo, o de Luis Pacheco, o de fray Luis Ariz. Este último nos permitirá deslizar una hipótesis más adelante.

### 1.4. Biblioteca Universitaria de Salamanca 1991 ($S_1$).

Se trata del que escogió Ángel Barrios García como base para su edición (2005). Está compuesto por iv + 190 + iii folios de papel de 21x14 cm. en letra cursiva clara (Marcos Rodríguez, 1971: 401). Igual que en H y $S_2$, las dos guardas extremas anteriores y posteriores son de papel mármol, y una de ellas es fija. Perteneció también a la Biblioteca de Palacio, con signaturas VII-J-5, 2-H-5 y 994, y al Colegio de Cuenca (como indica arriba en el recto del primer folio), con signatura 24 (que conserva en los vueltos de las dos primeras guardas volantes anteriores). Como se verá, los dos códices salmantinos hicieron una buena parte de su recorrido juntos, pasando por las mismas bibliotecas. En el vuelto de la tercera guarda volante tiene escrito el nombre de "Dn. Manuel del Rosal". Se trata del único testimonio que no trae ningún otro texto aparte del de la SLA propiamente dicha, y tampoco trae el rezo inicial y el título del primer capítulo que traían H y $S_2$. Sus carencias, de todas formas, resultan en la menor de sus particularidades. Contiene un colofón de copia que reza: "Acabose de escrevir a 22 de junio de 1604 años" (f. 190v), y permite fechar la copia. Incluye también una presentación, ajena a los otros manuscritos que dice:

> Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila. Compuesta y pendolada por Hernando de Yllanes, uno de los primeros pobladores que tuvo Ávila en la última recuperación della por el rey don Alonso el sexto el año del señor de


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> 1083 años, la qual se trasladó del original que tenía el arcaguarda de el concejo de Ávila por mandado de Fernán Blázquez de Ávila, alcalde governador della. La pendoló Hernando de Yllanes, albergador mayor del rey don Alfonso el onceno en el año del señor de 1315 años y hallada en Ávila este año de 1599 años. (f. 1r)

Aparece en esta introducción una serie de datos relevantes que no se repetirán en ninguna otra parte del texto ni en ningún otro testimonio: la autoría de Hernando de Illanes y sus datos biográficos, y la datación de la primera copia moderna del original en 1599. Cabe destacar que hay otros datos en que es plenamente coincidente con los que trae la "Aprobación", el texto que está presente en los otros tres testimonios y que trae los datos de su origen: la mención al arcaguarda del consejo y el encargo de Fernán Blázquez, además de que la fecha de 1599 parece una fecha probable y consistente con la datación del resto de los manuscritos, siendo el más temprano de 1600. Sí resulta llamativo que la fecha de 1315 pase a ser atribuida a la composición por parte de Hernando de Illanes, y no ya a la copia de Fernán Blázquez.

Otra diferencia importante entre este testimonio y el resto reside en la capitulación, que aparece aquí alterada en cuatro instancias: 1) El título 19 no existe en los otros testimonios. 2) Los títulos 24 y 25 están en el resto de los testimonios unidos en uno solo. 3) El título 26 es una interpolación clara, probablemente del copista, y tampoco existe en el resto de los testimonios. 4) Los títulos 32 y 33 también dividen en dos lo que en los demás testimonios está unido en uno solo. Con todo esto, las equivalencias que resultan son las siguientes:

| $S_1$ | Resto |
|---|---|
| 1-18 | 1-18 (= $S_1$) |
| 19 | - |
| 20-23 | 19-22 ($S_1$ -1) |
| 24-25 | 23 |
| 26 | - |
| 27-31 | 24-28 ($S_1$ -3) |
| 32-33 | 29 |
| 34-119 | 30-115 ($S_1$ -4) |

Un repaso por las calas y los errores que surgían de ellas y que han servido hasta aquí para ir construyendo el *stemma* confirma lo que la falta de encabezados y apéndices permite ya intuir. $S_1$ trae las lecciones correctas en todos los casos frente a todos los errores que hemos venido tomando. Trae la lección "troque" (f. 161v) igual que $S_2$, en oposición a "otro que" de H y N, la lección "en pos" (f. 162v), como N y $S_2$ y a diferencia de H, y en todos los errores separativos que comentamos para N comparte lecciones con H y $S_2$ (fs. 76r, 118v, 162r, 185r-v[6] y 186v). Evidentemente, se trata de una copia cuyo original está muy arriba en el *stemma*.

En cualquier caso, la diferencia principal entre este manuscrito y el resto reside en el texto mismo: el número y la importancia de la variación que existe entre los testimonios sería imposible de registrar en un aparato crítico, ya que se trata más de una paráfrasis que de una copia, de modo que prácticamente podemos hablar de dos versiones diferentes del texto. A la redacción misma de los episodios se le suma el agregado de numerosas y extensas interpolaciones de muy variada índole. Una buena parte de ellas está situada en una zona particular de la SLA. En el título 7 Ximén y Fortún Blázquez y otros nobles piden a Pelayo, obispo de Oviedo, que les hable sobre Hércules y la primera fundación de Ávila, y ese relato por parte del obispo es lo que ocupa los títulos 8 a 18, en donde se concentra una porción importante de

[6] En este caso $S_1$ omite una parte del fragmento que en N falta debido a un salto de igual a igual, pero no toda la lección, por ende se trata de un error independiente. En realidad, no se puede decir que la lección abreviada sea del todo errada, y puede ser una de las tantas modificaciones habituales en este testimonio.

las interpolaciones de $S_1$. Esas interpolaciones se dedican en general a cuestionar la historia relatada por el obispo. En algunos casos, como al principio del título 9 (f. 18r) y del 11 (f. 21r), se queja de la extensión de este exordio. Al inicio del título 12 (fs. 22r-23r) lo justifica, diciendo que era un modo de darle ánimos a los nuevos pobladores en la difícil tarea que les esperaba. En consonancia con esto, agrega esta explicación en boca del mismo obispo, por momentos a modo de arenga, tanto en el comienzo del título 16 (f. 27r) como del 17 (f. 28r), lo que empieza a reconocerse como un caso de abierta falsificación. En otros casos añade comentarios que remiten al presente, como al inicio del título 14, donde hace referencia al *De republica gentilica* de fray Jerónimo Román de la Higuera (fs. 24v-25r), o a mitad del título 18, donde comenta sobre la situación actual de un lugar mencionado en el relato (fs. 30v-31r). Por último, puede sencillamente agregar un comentario exclamativo, como hace a comienzo del título 15 (f. 25v).

Pero las interpolaciones que más nos interesan son las que cuestionan su veracidad. Al final del título 8 (fs. 17v-18r) dice que el obispo está confundiendo a Hércules Griego con Hércules Libio, siendo este último el que verdaderamente fue responsable de la fundación de Ávila. El copista de $S_1$ dice que mantiene estos errores por no modificar su fuente, pero que el lector tiene a mano la historia verdadera "porque esta materia tocante al gran Hércules Libio, fundador de nuestra patria Ávila, está tratada más a lo largo en la primera parte desta historia de Ávila". Algo similar afirma al final del título 9 (f. 19r-v). Terminado el título 13 (f. 24v), cuestiona que Ávila se llame así por guardar los restos de la dama amada por Hércules del mismo nombre. La última parte del título 18, donde termina todo este exordio, es remplazada en $S_1$ por un pasaje extenso (fs. 31v-32v) en el que cuestiona varias afirmaciones del obispo. Empieza diciendo:

> Para lo qual ninguna razón ni fundamento trae, antes lo quiere atribuir al griego Hércules Alçideo faziéndole fijo de nuestro Hércules, no haviendo él tenydo tal fijo de su nombre ni haviendo sido Alçideo en mas de 400 años después que Hércules vino a España. Y porque desta materia se trata en el capítulo 4 de la primera parte desta población remito allí al lector. (f. 31v)

Esto nos conduce a otra diferencia sustancial con el resto de los testimonios: todas y cada una de las veces que en los otros manuscritos aparece el nombre de Alcideo, en $S_1$ es remplazado por el de Espherio. Más abajo aparece una cuestión llamativa. En los otros tres manuscritos el obispo dice haber consultado a un autor unos cien años anterior a su nacimiento (es decir, de avanzado el siglo X), llamado "Guido Turonense" (H, f. 18r; N, f. 21v; $S_2$, f. 15r). $S_1$ cambia ese nombre por el de "Guido Narbonense" (f. 32r). Pero lo más curioso es que vuelve a usar a ese autor como fuente, que supuestamente sólo había sido leído por el obispo Pelayo de Oviedo, en un extenso agregado en el título 24 (f. 47v), que ya no tiene al obispo como narrador ni trata sobre la historia antigua de la ciudad.

Fuera de este discurso del obispo, todos los *addenda* importantes de $S_1$ se concentran en los capítulos siguientes. Antes de continuar con la historia de la segunda población, el título 19 (fs. 32v-38r), que es entero un agregado de su mano, se divide en tres partes. La primera (fs. 32v-34r) alaba las condiciones naturales e históricas de Ávila, incluyendo el dictado de sus astros, considerando tanto la primera población como la segunda, haciendo hincapié en la nobleza de sus primeros pobladores. La segunda (fs. 34r-36v) se dedica a enumerar esos primeros pobladores, anunciando cuando es posible sus diferentes parentescos, orígenes y escudo de armas, tarea que consiste, en realidad, en pasar en limpio la información dada sobre ellos en los siete primeros títulos. Una tercera parte (fs. 36v-38r) sigue hablando de sus primeros pobladores, pero cambia la naturaleza de la narración al intentar, no sin cierta incomodidad, adaptar a su lógica la información sobre los serranos que encuentra en el *Epílogo* de Gonzalo


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

de Ayora, escrito en 1519, y que proviene en realidad de la *Crónica de la población de Ávila*, del siglo XIII.

Como dijimos arriba, el título 23 de los otros testimonios se divide en $S_1$ en dos, el 24 y el 25. Esa división se justifica, en buena medida, porque contiene dos extensas interpolaciones, una al comienzo de cada título. La primera de ellas (fs. 46v-48r) se dedica a colegir tres conclusiones de los títulos precedentes. En primer lugar, se dedica a explicar qué gentes y edificios cristianos habían sobrevivido de antiguo a la dominación mora, especialmente el templo de Santiago; esto es porque quienes conquistan una ciudad no son echados, sino que tributan al nuevo gobernante "como queda dicho en la primera parte desta historia" (f. 47r). La segunda dice que sus primeros pobladores eran de muy alto linaje, y la tercera que en poblaciones vecinas había familias de igualmente ilustre nobleza; es en este último punto en que aparece la referencia a Guido Narbonense que mencioné más arriba. Por su parte, la interpolación al título 25 (fs. 49v-50v) agrega una descripción de la ceremonia de iniciación a la caballería, que refuerza algo más adelante (fs. 51v-52r). En la misma línea, el titulo 26, que, como dijimos, es agregado de $S_1$, comenta los privilegios de los que gozaban los caballeros. Más arriba comentamos que el ms. N traía un apéndice titulado "De la forma de armar caballeros". Este apéndice, que hacía mención explícita precisamente de estos capítulos, traía una descripción de la ceremonia del espaldarazo y una lista de privilegios de los caballeros, entre otras cosas; llama la atención la absoluta ausencia de toda coincidencia entre este texto y los agregados de $S_1$ que estamos comentando.

Fuera de estos pasajes, aparecen acotaciones menores en los títulos 28 (f. 58r), 29 (f. 58v), 33 (f. 63v, donde se separa del anterior, que está unido en los otros tres testimonios), 35 (f. 67v), 74 (f. 115r) y 75 (f. 116v).

Todas las interpolaciones que venimos de comentar van a ser la piedra de toque que nos permita comprender la naturaleza particular de este testimonio, pero para eso tenemos que traer a colación otro texto fundamental de esos años, que es la *Historia de las grandezas de Ávila* de fray Luis Ariz.

## 2. LA *HISTORIA* DE ARIZ Y EL MANUSCRITO $S_1$

El editor Luis Martínez Grande publica en Alcalá de Henares la *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila* del monje benedictino Luis Ariz. El pie de imprenta dice que esto ocurre en 1607, aunque la tasa, incluida al inicio junto con la fe de erratas, dice que es del 12 de noviembre de 1608. Le sigue una serie de aprobaciones de diferentes autoridades; la primera de ellas, dada por el consistorio de Ávila, está fechada el 23 de enero de 1603, por lo que el libro tiene que haber sido terminado casi con seguridad en el año 1602. De ese año debe ser, por lo tanto, el original autógrafo que el padre Ariz mandó a la imprenta y que, por una fortuna inusual, se conserva hoy en día: se trata del manuscrito 1206 de la Biblioteca Nacional de España. Este testimonio resulta particularmente relevante porque, al parecer, la versión original del texto era mucho más extensa y el padre Ariz tuvo que reducirla bastante drásticamente, cosa que hizo suprimiendo pasajes abundantes y extensos con tachaduras, debajo de las cuales podemos leer hoy lo que fue la versión original. La *Historia* se sirve largamente de la SLA como fuente, que aparece reformulada, claro está, pero mucho menos de lo que uno pudiera esperar, habiendo muchos pasajes notoriamente cercanos; Abelardo Merino Álvarez decía que es "esta Crónica la que utiliza casi a la letra el P. Ariz" (1926: 28). Está, sí, visiblemente resumida, pero si miramos el manuscrito debajo de las tachaduras encontraremos una versión más completa y cercana al texto de la SLA.

El volumen del benedictino nos puede ayudar a entender varias cuestiones acerca de su circulación, entre ellas lo que ocurre con la composición de $S_1$. Para ello, necesitamos reponer

brevemente su conformación, especialmente la de sus dos primeras partes y el comienzo de la tercera. La primera parte se puede dividir en seis grandes bloques:

1) El libro comienza, luego de las aprobaciones, con una serie de poemas dedicados a la ciudad (Ariz, 1607: parte 1, fs. 2r-3v; se cita en lo que sigue indicando únicamente parte y número de folio), una dedicatoria a ella (fs. 4r-5v[7]), un "Árbol de los descendientes de Adán" (fs. 6r-7r) y un poema en loa del autor (f. 7r).

2) Sigue el título "Del propio nombre de Ávila, clima, asiento, término y distrito, y su gran antigüedad" (fs. 7v-9v), que da cuenta adecuadamente de su contenido.

3) A continuación aparece el título "De la venida de Hércules en España, y quántos Hércules huvo" (fs 10r-11v), que coincide con el primer parágrafo de la primera parte. Consiste principalmente en la historia de Hércules egipcio, o libio[8], tal como la toma, principalmente, de Florián de Ocampo. Incluye un apartado entero que trata "Del origen de otro Hércules, llamado el Griego Tebano" (fs. 10v-11v), que sostiene que en realidad este Hércules era flojo y cobarde, y que se lo engrandeció usurpando las hazañas de su homónimo egipcio, al que le robó así la fama que merecía. Termina el título en f. 12r con unos versos de Juan de Mena y una glosa de Diodoro Sículo.

4) El siguiente título abarca los fs. 12v-17v, y está formado por los §2-4. El encabezado nos resultará familiar:

> Leyenda de la muy noble, leal, e antigua ciudad de Ávila, pendolada por Hernán de Illanes, hijo de Millán de Illanes, uno de los-primeros pobladores de Ávila, en la última recuperación, por el señor rey don Alfonso sexto, año 1073. La qual se sacó del original por mandado del alcalde Fernán Blázquez, año 1315. Que es tal como se sigue. (f. 12v)

La comparación con el encabezado de $S_1$ arroja, fuera de algunas omisiones, unas pocas variantes: la omisión del cardinal "segunda" en el título, el parentesco entre los Illanes, que se ahorra un paso generacional, y el año, que adelanta la recuperación una década. Su contenido consiste, básicamente, en una paráfrasis y resumen del relato contado por el obispo Pelayo de Oviedo en los capítulos 8-18 de la SLA: el §2 copia solamente el título 8, el tercero toma del 9 al 15 y el último el 17 y el 18; el 16 lo pasa por alto. Omite abundantes y extensos pasajes, y agrega algunas digresiones marginales, especialmente datos que toma de otras fuentes. Pero aquello que conserva lo copia casi a la letra, parecido que aumenta si se mira la versión original en el manuscrito de la Biblioteca Nacional. Veremos más adelante cuál puede ser su fuente, pero definitivamente no es $S_1$, y no comparte ninguna de sus objeciones ni enmiendas al texto. De tal manera, entra en abierta contradicción con el título anterior, como vimos, sobre lo cual no acota aclaración alguna; el encabezado, que declara el texto como ajeno, puede ser la razón de esto, aunque más adelante, en la cuarta parte, toma de su pluma a Alcideo como hijo de Hércules (f. 3r-v, sin numerar). Hay un elemento curioso extra sobre este pasaje. La copia limpia el texto de todas las marcas que en el original hacían de ese pasaje un discurso directo en boca de Pelayo, que no aparece mencionado aquí como autor en ningún lado. Pero en dos lugares Ariz descuida esto, y se inserta, de manera bastante disruptiva, el nombre del obispo

[7] Por error, los folios 5 y 6 están numerados en el impreso como 7 y 8. A partir de allí la foliación sigue con el número 7 normalmente.

[8] Todo este primer parágrafo habla de Hércules egipcio, hijo de Osiris, al que una sola vez llama "libio", diciendo que así se lo apodaba por haber fundado la ciudad de Libia (f. 10v). Sin embargo, en el listado de reyes de España que ofrece al principio de su libro (f. 6r), se trata de dos distintos, el noveno y el undécimo, uno predecesor y el otro sucesor del décimo, Hispalo. Veamos lo confusa que resulta la identificación de ambos en este primer parágrafo: "Se partió de España, a Italia, dexando en el govierno, a su hijo Hispalo. [...] Residía Hércules en Italia, quando le llegó la triste nueva de la muerte de Hispalo. Y [...] determinó tornar a España [...]. En esta jornada murió Hércules, después de haver fundado la ciudad de Libia, por sobrenombre Libio [...]. Y más adelante pobló la Ciudad de Vrgel [...]. Y assí murió, aviendo diez y nueve años que entrara en España, la segunda vez" (f. 10v).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

de Oviedo. El §3 comienza así: "Prosiguiendo la historia el obispo de Obiedo, en presencia de los pobladores, dice" (f. 14r). A santo de qué aparece este prelado, y de qué pobladores habla, jamás fue aclarado. Todo el fragmento termina con el final del discurso de Pelayo, que menciona su nombre, su actividad y sus interlocutores sin mayor disimulo.

5) El §5 (fs. 17v-20r) está precedido por el título "Del estado que tuvo España, dende el año mil y treynta, antes del nacimiento del Salvador, y qué naciones la posseyeron, hasta que entró en ella san Segundo". El encabezado describe el contenido de manera transparente, que no es más que un listado bastante somero de pueblos que fueron conquistando la Península. Agrega al final una "Aplicación a cada una de las naciones de vicio o virtud", que es un breve listado de pueblos con su respectiva virtud sobresaliente, salvo por los pobres africanos, a los que les toca la deslealtad y que justifican, ellos solos, la palabra "vicio" del título que los precede.

6) El resto de la primera parte está dedicada a cuestiones de historia religiosa de la ciudad. Los §6-8 (fs. 20v-29v) tratan de la historia de san Segundo y los siete varones apostólicos; la mayor parte del §7 está dedicado al "hallazgo" de los plomos del Sacromonte entre 1588 y 1595[9]. El §9 habla "Del martirio del glorioso san Vicente y sus dos hermanas" (fs. 30r-32v). Finaliza la primera parte con los §10-17, sin título, que se ocupan de listar todos los obispos que tuvo la ciudad (fs. 32v-58v), con mayor detalle y presencia de digresiones a medida que se acerca al presente, como es lógico. El §11 "de san Pedro del barco", (fs. 38r-42r), único título presente en todo este pasaje, forma parte en realidad de esta sucesión, que interrumpe brevemente en su inicio para hablar de este santo (fs. 38r-v). La mayor de las digresiones es la que aprovecha para mencionar diversos monasterios y hechos asociados a ellos, que ocupa los §13-14 y la mitad del §15 (fs. 46v-53v).

La segunda parte, en cambio, puede dividirse en tres partes, de extensiones enormemente disímiles:

1) El primer parágrafo (fs. 1r-3v; la numeración comienza de nuevo en cada parte) enumera las veces que Ávila fue perdida y ganada por los cristianos desde los inicios de la ocupación musulmana.

2) El segundo (fs. 3v-4v) cuenta la historia de los herederos de Fernando I y del matrimonio del conde Raimundo de Borgoña con Urraca, hija de Alfonso VI, todos ellos personajes centrales para lo que sigue.

3) Todo el resto de la segunda parte de la *Historia* consiste en muy poco más que en una paráfrasis de la SLA que ocupa los §3-31 (fs. 5r-56v), y que se sirve de todos sus títulos y de todos los apéndices conocidos, tal como aparecen en los manuscritos H y $S_2$, omitiendo solamente, como es esperable, los títulos 8 a 18 que ya fueron utilizados ampliamente en la primera parte.

La tercera parte se dedica a la historia posterior, y lo único de lo que quiero dejar nota aquí es el uso extensivo que hace de la *Crónica de la población de Ávila* en los parágrafos 2 a 9 (fs. 5r-18v).

Teniendo esta descripción en mente, propongo la siguiente hipótesis, que, para colaborar con la claridad de la argumentación, expongo previamente al relevamiento de sus fundamentos. Ariz escribió una primera versión de su *Historia*, algo diferente a la que conocemos, tanto por su impreso como por el ms. 1206. En esa primera versión, la primera parte era muy similar

[9] Este vínculo con los Plomos del Sacromonte, así como las abundantes menciones a Jerónimo Román de la Higuera y los préstamos de Annio de Viterbo, ubican el libro de Ariz nítidamente en el contexto de los falsos cronicones de finales del siglo XVI. La bibliografía sobre este fenómeno es abundantísima; muy buena parte de ella está citada y condensada en el libro de Katrina Olds (2015) sobre Jerónimo Román y en el de Katie Harris (2007) sobre los hallazgos del Sacromonte. Para un panorama general sobre los falsos cronicones, véase el volumen de Julio Caro Baroja (1992). Sobre el fenómeno particular de san Segundo en Ávila, he publicado un artículo que resume lo central de su historia, y que remite también a la bibliografía pertinente (2019).

a la que conocemos, salvo por dos diferencias sustanciales. En primer lugar, el cuarto bloque que describimos arriba, que reproducía el discurso del obispo Pelayo de la SLA, estaba ausente, o asociaba a Hércules con Ávila mucho más brevemente a partir de la escasa información al respecto que Ariz podía obtener de los historiógrafos que consultaba habitualmente. En segundo lugar, incluía (quizás en su final, quizás no) el relato sobre la suerte que corrió Ávila durante la ocupación musulmana, que en la versión definitiva inaugura la segunda parte. Seguramente ese pasaje de historia secular incluía también el relato que hoy tenemos en el segundo parágrafo de la segunda parte sobre las turbulencias políticas ocurridas en Castilla en los tiempos de la refundación de Avila.

Si en esa primera versión hipotética que propongo la primera parte hubiera sido como acabo de describir, la segunda habría coincidido entonces plenamente, en todos sus contenidos, con la SLA: no habría contado con los dos parágrafos con que inicia la versión definitiva, y no habría sido despojada, como lo está en el texto que conocemos, del discurso de Pelayo. La hipótesis puede (y debería) expresarse de manera más económica: supone que Ariz planificó en un inicio que la segunda parte no fuera otra cosa que una paráfrasis de la SLA, coincidente en todo con los hechos que ésta narraba, y colocó en la primera todo el material cronológicamente precedente a ella. El resultado de esa primera versión no habría sido del gusto de Ariz, y no es difícil encontrar razones para ello. Los pasajes de historia medieval previa a la refundación, relativamente reciente, desentonaban y quedaban aislados en el contexto nítidamente legendario que dominaba en la primera parte. Es difícil encontrarle sentido a la existencia de un extenso pasaje que, en el medio de un relato ocurrido hacia el 1100, se detiene a volver atrás nuevamente sobre los hechos de Hércules, ya narrados en otra parte. Ese pasaje resulta más disonante si exhibe, además, tantas contradicciones con lo dicho anteriormente. Y más aún si eso que se dijo anteriormente es más escaso, más breve y más periférico en relación con los intereses de la ciudad. Ariz, entonces, reconstruyó el texto, le permitió al relato de Pelayo organizar la historia legendaria de la primera fundación, eliminó las contradicciones y sacó de la primera parte toda la historia medieval secular de la ciudad, llegando así a la versión que conocemos. No cabe duda de que el benedictino fue cambiando de criterio para la organización y capitulación del texto: el ms. BNE 1206 trae un índice (f. 1r) en el que los parágrafos de historia eclesiástica que están en la primera parte formaban una segunda, independiente, y en el que las partes segunda y tercera se unificaban en una tercera. En el resto del manuscrito se pueden ver las marcas y tachaduras que delatan el cambio en la capitulación.

La conclusión, finalmente, de esta hipótesis que estoy proponiendo, como se deja ver, es que la segunda parte de esa primera versión que supongo no es otra cosa que la que trae el ms. $S_1$, que sería entonces de la pluma de Ariz. Se trata de una hipótesis que, por más seductora que resulta, debe ser, desde ya, fundamentada. Creo que puede defenderse sólidamente si se repara especialmente en los pasajes traídos exclusivamente por $S_1$ que hacen referencia a una primera parte y sobre los que hay serios motivos para considerar que no aluden a la misma **Primera leyenda* que aparece mencionada en todos los manuscritos. En primer lugar, ninguna de esas referencias habla, en esos mismos términos, de una primera 'leyenda'. En segundo lugar, la virulencia con la que $S_1$ confronta los dichos de Pelayo con lo expuesto en su primera parte no habla de dos textos concebidos bajo un proyecto común. Creo que, al hablar de su "primera parte", $S_1$ está hablando de la primera parte de esa primera versión de la *Historia* de Ariz que propongo, y que sería similar a la que conocemos. Para corroborarlo, repasemos cada una de esas alusiones.

> Esta materia tocante al gran Hércules Libio, fundador de nuestra patria Ávila, está tratada más a lo largo en la primera parte desta historia de Ávila. (f. 17v)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Como ya vimos, en la *Historia* de Ariz todo el §1 de la primera parte (fs. 10r-11v) está dedicado a Hércules, aclarando especialmente que se trata del libio.

> Según la primera parte de esta leyenda y lo que los auctores graves diçen y aquí çitados se saca que el Hércules que estas fiestas hizo en el templo del sol en África no fue Hércules griego, como el señor obispo dijo, sino Hércules libio. (f. 18r)

Dijimos recién que ese §1 de la primera parte se dedicaba a Hércules libio, del que se ocupaba de diferenciar bien del griego. Agreguemos aquí que efectivamente lo hace citando autores tan "graves" como Florián de Ocampo, Beroso, Juan de Mariana, el Toledano o Diodoro Sículo, entre otros. El pasaje no dice que la atribución de esas fiestas a Hércules libio 'esté' en la primera parte, sino que 'se saca' de ella, es decir, se deduce, y por ende esa primera parte no hablaba de esas fiestas, pero daba información que permitía inferir a qué Hércules se debieron. Tal condición cuaja perfectamente con la primera parte de Ariz.

> De el otro Hércules griego, como queda dicho, fue después deste más de seisçientos años, y según refiere Florián de Ocampo y Acateo, auctor griego, dize que no pasó en España, o a lo menos fue tan de paso que ninguna cosa hizo señalada, como lo hallará el curioso lector en la primera parte en el apartado de la población de Ávila. (f. 19v)

Esa primera parte incluía, según se dice aquí, un apartado sobre la "población de Ávila" a cargo de Hércules; supusimos arriba que Ariz tenía un breve pasaje sobre esto en su primera versión, que remplazó luego con el discurso de Pelayo de la SLA. También se dice aquí que, según dice esa primera parte basándose en Ocampo y Acateo, Hércules griego no realizó hazañas en España. Ya dijimos arriba que el pasaje de Ariz que diferencia ambos Hércules cita a Ocampo. Éste, como otros citados allí, habla en favor del griego (10v-11r), pero lo contradice Ariz luego en base a un autor griego llamado "Ecateo" (fs. 11r-11v), y en el exacto lugar en que lo hace agrega en glosa "Referido por Florián, li. I. c. 38. 4. part.c.2". Según Ecateo, dice Ariz, todas las hazañas del Hércules griego pertenecen al egipcio, ya que aquél era "de tan poco valor" y "tan afeminado" (f. 11r) que los griegos tuvieron que usurpar las hazañas de su homónimo foráneo. Efectivamente Florián cita en su *Crónica* a Ecateo (1543: f. 54r), sosteniendo esto mismo, en el primer libro, aunque en el capítulo 33, no 38, diferencia que puede explicarse fácilmente mediante una mala lectura del número romano. Queda por analizar en este pasaje si los seis siglos que habrían mediado entre ambos Hércules son también algo que podemos encontrar en la primera parte de Ariz. El benedictino no fecha la llegada del Hércules griego más que "después de la batalla entre Caco y Palatuo" (f. 10v). Si vamos a mirar a Florián de Ocampo, que es la fuente de todo el pasaje, descubrimos que esto ocurre entre el año 1252 y el 1246 antes de la llegada de Cristo[10]. En cuanto al Hércules libio, Ariz sí ofrece dataciones (f. 11v), pero resultan confusas. Una vez más, conviene mirar a Ocampo, según el cual Hércules muere y es remplazado en su reinado 1648 años antes de Cristo (1543: f. 37v), es decir, cerca de cuatrocientos años antes de su tocayo griego. Si consideramos que Ariz afirma que el héroe egipcio vivió 208 años (f. 11v), veremos que la diferencia entre los nacimientos de ambos héroes es de aproximadamente seis siglos. Es verdad que esa cuenta no está hecha en la primera parte de Ariz, pero también es cierto que es consistente con ella, especialmente si se tiene en cuenta que contextualizar los hechos en un reinado puede ser tomado como una forma de datación, especialmente si el tiempo es medido con el trazo grueso de las centurias;

[10] Ocampo no da la fecha de estos sucesos, pero dice que fue durante los seis años que duró el segundo reinado de Paladuo, que recuperó el reino de mano de Cacos, cuyo dominio duró treinta y seis años desde que le quitara el trono al mismo Paladuo, cosa que ocurrió en el 1288 a.C. (1543: f. 49r-55v).

recordemos que la *Historia* empieza con un listado de reyes (fs. 6r-7r), aunque no siempre se corresponde con lo que Ariz luego menciona.

> Llamarse "Ávila" no es por esta causa sino por ser alto y enrriscado, que en la lengua caldea, que el gran Hércules fablava quando en España estuvo, al monte creçido e alto le llamavan ellos "Ávila". [...] Este nombre "Ávila", como otros, se pusieron a las cosas por las propias cosechas y naturaleza dellas como dize en la primera parte desta historia, donde se trata de la ethimología e significaçión de este vocablo "Ávila". (f. 24v)

La primera parte del libro de Ariz tiene un apartado dedicado a varias cosas, entre ellas al "propio nombre de Ávila" (f. 7v). Allí se dice, por un lado, que Ávila "en lengua cartaginense, dize Monte alto, y crecido" (f. 7v), y por otro que "el Doctor Arias Montano, dize: ser dicción caldea, y tener la significación Hebrea, y significa Término"; como se verá, los datos que están unidos en $S_1$ aparecen separados, pero idénticos, en Ariz. No dice nada la *Historia* acerca del modo en que se construyen los topónimos, pero sí me parece que se ve claramente en la búsqueda etimológica una teoría acerca del modo de construcción de éstos más apoyada en la naturaleza que en los hombres y la historia, que es lo que está discutiendo $S_1$.

> Lo quiere atribuir al griego Hércules Alçideo faziéndole hijo de nuestro Hércules, no haviendo él tenydo tal fijo de su nombre ni haviendo sido Alçideo en más de 400 años después que Hércules vino a España, y porque desta materia se trata en el capítulo 4 de la primera parte desta población remito allí al lector. [...] Nestorino griego [...] quiso honrrar a su Hércules y atrybuirle lo que no havía fecho y hazelle fijo del gran Hércules libio, exipcio, no lo siendo sino de Anphiteom y de Alcumena, según los auctores que referí en el capítulo 4 de la primera fundaçión de Ávila. (fs. 31v-32r)

Ya comentamos el pasaje de Ariz que diferencia ambos Hércules. Ya mencionamos también, y más de una vez, el apartado que esa primera parte tendría dedicado a la primera fundación por parte de Hércules, y que fuera después remplazado en la versión definitiva por el relato de Pelayo. Parece ser, según esta cita, que ese apartado sería el cuarto, lo que es consistente con los grandes bloques con que describimos arriba la estructura de la *Historia*. Nos enteramos por este pasaje que, según la primera parte a la que hace referencia, Hércules griego fue cuatrocientos años posterior a la llegada de éste a España. Ya vimos que el griego nació cuatro siglos después de la muerte del libio; baste saber que murió "aviendo diez y nueve años que entrara en España, la segunda vez" (f. 10v) para ver que los plazos son bastante similares. Por otra parte, este pasaje dice que el Hércules griego es hijo "de Anphiteom y de Alcumena", y que eso se puede leer en los autores a los que se hace referencia en ese cuarto capítulo. Pero no dice que esa información figure allí, y me parece que se puede deducir que, de hecho, no figura, como efectivamente no ocurre. Sí se puede encontrar sin problemas en esos autores, por ejemplo en el Pseudo-Beroso (Pseudo-Beroso [Annio de Viterbo], 1552: 71, 168-69), citado por Ariz (f. 10v) y, especialmente, en Ocampo (1543: f. 31r), que es su fuente. Finalmente, este pasaje presenta un detalle de primerísima relevancia para nosotros, y es la primera persona del verbo "referí". Podemos deducir de ella que el autor de esa primera parte es el mismo que hace los agregados en $S_1$, y que cita abundantes fuentes del siglo XVI, y eso quiere decir que el autor de esa primera parte es moderno, y que está presentando un texto que no pretende ser una copia de un texto medieval, sino una composición presente. Todo conduce a pensar que tanto esa primera parte de la que habla como la segunda que está escribiendo están conformando la *Historia* de Ariz.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> Como queda dicho en la primera parte desta historia, Ávila era ganada, como fue, de los moros, y perdida. No se echava ninguno de su población, mas de que al rey cuya era contribuýan e tributavan todos los que en ella bivían, ora fuese christiano, ora no, y esta era la causa por donde se dejava y consentía bivir cada uno en su ley. (f. 47r)

Como ya dijimos, el §1 de la segunda parte de Ariz, que, según propuse, en la primera versión formaba parte de la primera, está efectivamente dedicado a contar todas las veces en que Ávila pasó de manos de cristianos a moros y viceversa, y, al narrar la recuperación por parte de Alfonso III, dice que "no la pudo poblar de cristianos, sino que dexó guarnición dellos, por la mucha falta que avía para la guerra. Dexando a los moros que la avitavan, por sus vassallos, tributarios" (f. 2v).

Existen algunas otras coincidencias llamativas entre $S_1$ y el texto de Ariz más allá de las referencias a la primera parte y que, aunque no pasan de meras contingencias fortuitas, reunidas y sumadas a lo ya expuesto resultan sugerentes. En primer lugar, la más relevante probablemente sea la atribución del texto a Hernando de Illanes tanto al comienzo de $S_1$ (f. 1r) como en la primera parte de Ariz, donde comienza la historia de la primera fundación que toma del discurso de Pelayo (f. 12v). Como se verá más adelante, seguramente el benedictino usó como fuente el ms. H, que no trae esta mención de autoría, y eso vuelve más significativa la similitud.

Las coincidencias restantes se encuentran en el título 19, agregado enteramente en la versión ofrecida por $S_1$. Ya dijimos que aparecen allí unos datos agregados, en buena medida contradictorios con el espíritu que se le quiere dar a la repoblación, dominado por nobles de alto linaje, y que provenían del *Epílogo* de Gonzalo de Ayora[11] y de la *Crónica de la población de Ávila*, dos textos que Ariz conoce y que utiliza abundantemente en su tercera parte.

Finalmente, la última coincidencia reside en la enumeración de los primeros pobladores que aparecía en ese mismo título, como dije más arriba, que hacía hincapié en datos relevantes a su linaje: parentescos, orígenes y blasones. Pues bien, justifica esa tarea con la siguiente frase: "E como yo aya sido e sea siempre affiçionado a nobles y prinçipales y señalados en todo género de virtud y nobleza esta a sido la prinçipal causa y motivo que me a movido a escrevir esta historia de Ávila" (f. 34r). Interés que de la misma forma mueve la *Historia* de Ariz, como puede verse sencillamente en el hecho de que toda la última parte de las cuatro que componen su libro, la más extensa, está enteramente dedicada a la descripción de los principales linajes abulenses. En $S_1$ esos primeros pobladores eran Ximén Blázquez, Fortún Blázquez, Alvar Álvarez, Sancho de Estrada, Juan Martínez del Abrojo, Sancho Zurraquines, Millán de Illanes y Fernán López. Veamos cómo es la enumeración con que inicia el primer parágrafo de la cuarta parte de Ariz:

> Entre los pobladores, que admitió el Conde don Ramón para el goviemo y defensa de la ciudad, fueron Blasco Ximeno, Álvaro Álvarez. Sancho de Estrada, Fernán López Trillo, Fortún Blázquez, Sancho Sánchez Zurraquín, Juan Martínez del Abroxo, Martín Muñoz, Fernán Núñez, Jofre de Carlo, con Fernán Dillanes, con otros muy nobles. (f. 3v, sin numeración)

Como se verá, seis de los ocho pobladores aparecen mencionados en la enumeración de Ariz, y los otros dos son remplazados por parientes cercanos: Blasco Ximeno, hijo de Ximén Blázquez según la SLA, y Fernando de Illanes, hermano de Millán.

[11] Sobre esta diferencia de espíritu entre la SLA y sus predecesoras, véanse los trabajos de José María Monsalvo Antón (2017a: 188-91; 2017b: 342-45; 2017c: 43-46).

Me parece que todos estos elementos son suficientes para suponer sólidamente que lo que transmite el texto de $S_1$ es la segunda parte de una primera versión de la *Historia* de Ariz. Como ya vimos, podemos conocer bien la letra del benedictino a partir del original de su texto conservado en la Biblioteca Nacional, y ésta no coincide con la de $S_1$, que además está datado en 1604, después de concluida la versión definitiva de la *Historia*; se trata, así, de una copia realizada por alguien más, basada en el texto, hoy perdido, que compuso éste necesariamente entre 1599, fecha declarada al inicio, y 1602, ya que en enero de 1603 el texto definitivo de Ariz está terminado.

Todo este apartado tenía por objetivo entender la naturaleza de $S_1$, sus digresiones y sus agregados, y traía a colación el libro de Ariz para poder llegar a la conclusión a la que llegamos. Pero ha resultado su texto tan fundamental, y su relación con la SLA tan estrecha, que vale la pena incluirlo en este estudio, y ofrecer dos elementos más que pueden ser de utilidad. El primero, que sigue a continuación, es el listado detallado de equivalencias entre los parágrafos de la *Historia* y los títulos de la SLA. El segundo, al que se dedicará el siguiente apartado, tratará de buscar la posible fuente de Ariz, para incluir más adelante su libro en el *stemma*.

| §Ariz | Fs. Ariz | Título SLA (mss. H N $S_2$) |
|---|---|---|
| Primera parte | | |
| 2 | 12v-14r | 8 |
| 3 | 14r-16v | 9-15 (omite 16) |
| 4 | 16v-17v | 17-18 |
| Segunda parte | | |
| 3 | 5r-6r | 1-3 (omite 4) |
| 4 | 6r-7r | 5-7, 19-21 |
| 5 | 7v-10r | 22-24 |
| 6 | 10r-11r | 25-29 |
| 7 | 11r-13r | 29-32 |
| 8 (Parágrafo dedicado a los muros de Ávila) | 13r | - |
| 9 | 13r-15r | 32-37 |
| 10 | 15v-16r | 37-40 |
| 11 | 16r-v | 40-41 |
| 12 | 16v-18v | 42-49 |
| 13 | 18v-19r | 50-51 |
| 14 | 19v-20r | 52-54 |
| 15 | 20r-21r | 55 |
| 16 | 21r-22r | 56-57 |
| 17 | 22r-23v | 58-60 |
| 18 | 23v-25v | 61-64 |
| 19 | 25v-26v | 64-68 |
| 20 | 27r-28v | 68-71 |
| 21 | 28v-30r | 72-75 |
| "Nuestra S. la Real de Sopetran" (Apartado sobre santa Casilda[12]) | 30r-31v | - |
| 21 (cont.) | 31v-32v | 75-78 |
| 22 | 32v-34r | 78-81 |
| 23 | 34v-36r | 82-84 |
| 24 | 36r-38v | 85-91 |
| 25 | 38v-39v | 92-93 (omite 94-95) |

[12] Hice anteriormente un comentario sobre este pasaje (Abeledo, 2018: 144-45).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

| | | |
|---|---|---|
| 26 | 39v-42r | 96-101 |
| 27 | 42v-44r | 102-104 |
| 28 | 44r-46r | 104-109. (A final de 106 añade una extensa loa de Ximena Blázquez. Omite 107-108) |
| 29 | 46r-47v | 109-112 |
| 30 | 48r-49v | 113-115 |
| 31 | 49v-56v | Relación, Respuesta (acá agrega una extensa digresión apoyando la veracidad del episodio de las Hervencias), Sentencia, Papeles (invierte el orden en que estas dos últimas aparecen en H y $S_2$). Termina con loas varias a los personajes más notables. |

## 3. LA FUENTE DE LA *HISTORIA* DE ARIZ

Si el original de $S_1$ es una copia de la mano de Ariz, entonces sería razonable suponer que la fuente de la versión definitiva de la *Historia* es la misma que consultó para la primitiva. Sin embargo, varios datos indican que podría no ser así, siendo el principal que Ariz utiliza en la *Historia* todos los apéndices presentes en H y $S_2$, que parece no conocer en $S_1$. Lo mejor será, entonces, insertar en la medida de lo posible la *Historia* en nuestro conjunto de calas, recordando que la versión del ms. BNE 1206, si uno considera los pasajes tachados, es más completa y cercana a la SLA que la definitiva; de ella tomaré las lecciones, y daré su foliación.

Repasemos antes que nada los errores que nos han orientado hasta ahora. Recordemos el error conjuntivo entre N y H, en el que, en el título 101, donde decía "yo vos daré en troque de ellos otros tantos moros de los que son en prisión e cadena en Ábila" ($S_2$, f. 100v) remplazaban el término "troque" por la lección "otro que", que dejaba una frase sin sentido. Pues bien, Ariz presenta la siguiente lección: "yo vos lo satisfaré en ál con otros tantos moros de los que en Ávila fincan en prisión" (f. 105v). Me parece evidente que el "ál" de Ariz delata un intento de enmienda sobre una frase construida con la palabra "otro", y eso ubica su fuente en la rama de N y H, que tienen como fuente común el manuscrito de Luis Pacheco de 1600. Por otro lado, veamos qué pasa con los errores separativos que señalamos arriba para N en Ariz. La diferencia en el primero es sutil, y basada en el orden de las palabras; en un texto que modifica tanto ese aspecto es difícil discernir (f. 77v). En el segundo también las modificaciones impiden un cotejo adecuado, pero la lección de todas formas es más cercana a la de H (f. 92v). En los tres casos restantes, en cambio, la coincidencia con H es clara y no deja lugar a dudas (fs. 106r, 114r, v). Recordemos además que N es el único testimonio que trae el texto sobre "La forma de armar caballeros"; siendo que Ariz tiende a aprovechar todo lo que encuentra, y que no coincide en una palabra con ese apéndice, y recordando que N no trae los "Papeles" y la "Sentencia", textos utilizados por Ariz, creo que es posible descartar que este lo haya usado como fuente. Este último motivo sirve también para suponer que no se sirve de ningún testimonio anterior a H, que es donde se insertan por primera vez estos textos.

Ariz podría estar usando, entonces, H o su copia, $S_2$. Basta con revisar los tres errores separativos que señalamos arriba para el segundo, y encontraremos que en los tres casos Ariz sigue nítidamente la lección de H (fs. 105v, 122v y 123r). H es, entonces, la fuente que usó Ariz para la versión definitiva de su *Historia*, lo que confirma la impresión dejada por un vistazo general de una notoria cercanía entre ambos. Sin embargo, existe una coincidencia notoria entre Ariz y $S_2$. Recordemos que, como vimos más arriba, $S_2$, en su portada, es el único testimonio que da una información errada que tendrá una larga historia en las lecturas de la SLA: mencionar al obispo de Oviedo como autor de todo el texto. Pues resulta que Ariz hace lo mismo en el encabezado que agrega al §3 de la segunda parte, donde empieza el extenso pasaje en que sigue la SLA para narrar la refundación medieval de la ciudad. Si sumamos a

esto el hecho de que $S_2$ es muy probablemente un testimonio contaminado, como vimos, entonces resulta muy razonable sospechar que guarda una relación con el fraile benedictino, que necesariamente conocía un testimonio anterior gracias al trabajo hecho en $S_1$.

Ahora bien, si H es la fuente de Ariz, eso es prueba de una relación, ligada a la escritura de la historia de Ávila, entre el dueño del testimonio, Luis Pacheco, y el benedictino, que vale la pena destacar. Pero es además prueba de que H y todos sus antecedentes perdidos son anteriores a la finalización del libro de Ariz, en 1603. Resulta tentadora la suposición de que es la mano de Ariz la que suma los escudos en las páginas iniciales de H, tacha del índice el elemento que falta y glosa al margen en varios de sus folios. Pero, una vez más, las caligrafías no coinciden.

## 4. EL *STEMMA*

Terminadas de establecer todas las relaciones textuales, es tiempo ya de trazar el *stemma*. Trataré de resolver sus complejidades en un breve relato de las transmisiones, antes de presentar el esquema arbóreo.

En principio hubo un original, quizás copiado en 1599; por ser original lo llamaremos Ω. Al inicio de este texto no hay índice, ni rezo, ni título del primer capítulo. Es muy probable que al final no contuviera más que el título de la SLA y la "Aprobación", y probablemente la "Exhortación", y esto por tres razones. Primero, porque de aquí proviene el borrador de Ariz, $S_1$, que no parece conocer más textos que estos. No solamente no hay rastro de la "Relación" y los "Papeles", sino que tampoco aparece "De la forma de armar caballeros", del que podría usar mucho y no considera una palabra, como ya dijimos, en sus títulos 25 -26. En segundo lugar, porque es probable que a una copia única de un texto de tanta relevancia no se estén agregando apéndices indiscriminadamente. En tercer lugar, recordemos que en N el agregado de cualquier otro texto es posterior al colofón de la copia que, como se verá más abajo, entiendo que es la que es origen de tres testimonios.

De este original provienen, al menos, dos copias. Por un lado, como ya dije, el borrador de Ariz, al que llamaremos α por la inicial de su autor, y que debe ser bastante anterior al 23 de enero de 1603, fecha de la primera aprobación de la *Historia* definitiva. No puede ser $S_1$ porque éste trae su colofón del 22 de junio de 1604; además, como queda dicho, su letra no es la del benedictino. $S_1$ será, entonces, copia de α. En ambos casos, la "Aprobación" será remplazada por un texto inicial y la "Exhortación" será suprimida.

La otra copia será la que haga Luis Pacheco en 1600, que llamaremos, simétricamente, π, y que será fuente, directa o indirecta, del resto de los testimonios; por esta razón este códice debía incluir ya el error "otro que" en lugar de "troque". Los contenidos de este testimonio perdido seguramente serían muy similares a los de N. Hubiera consistido, en un principio, en una copia de lo que estaba en el original: la SLA, la "Aprobación" y la "Exhortación", y esa serie de textos cerraba con el colofón de copia. Más tarde Pacheco agregó los apéndices que conservamos en N sobre la forma de armar caballeros y la Orden de la banda, y es en esta instancia en la que agrega un índice, que conocemos por H y que coincide con esta forma de π que describimos hasta aquí. Más tarde agregará la "Relación" y la "Respuesta", y es probable que ya aquí agregara los comentarios que encontramos al final de N.

De este testimonio provienen dos copias, ambas conservadas. La primera, N, copia el manuscrito fielmente, salvo porque decide omitir el índice, el encabezado del primer título y la oración inicial. No sabemos nada acerca de su autoría, y no podemos decir sobre su datación otra cosa sino que es posterior a 1600 (y seguramente no mucho). El otro testimonio, H, intervendrá el texto con algunas operaciones, en general tendientes a depurarlo de aquello que no hace a la transmisión de la leyenda, supuestamente medieval, transmitida por la SLA; sumando a esto el hecho de que fue la fuente de Ariz, es tentador pensar que se trató de un


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

códice compuesto especialmente para el benedictino. Elimina, entonces, los apéndices "De la forma de armar caballeros" y "Prinçipio de la horden de la vanda" (aunque no los suprime del índice) y los comentarios finales de Luis Pacheco. Por otro lado, H agregará posteriormente los "Papeles". Por el colofón sabemos que tanto la copia como ese agregado ocurrieron entre 1600 y 1607, y que este testimonio también perteneció a Luis Pacheco, que firmaba además en la página de guarda. Pero también sabemos que fue fuente de Ariz, que entrega su *Historia* para su aprobación el 23 de enero de 1603, así que eso reduce sensiblemente la fecha *ante quem*. Una mano más será la que agregue en sus primeros folios una serie de escudos y que, de paso, tachará finalmente en el índice la mención del texto que nunca estuvo, "De la forma de armar caballeros". Será con esa forma exacta, con el índice ya depurado, como lo copiará $S_2$, que es obviamente posterior a él, y esto es lo único que podemos decir sobre la fecha de su composición. Como ya dijimos, debido a dos errores separativos de H en el título 101, es probable que haya conocido otro testimonio muy arriba en el *stemma*, que puede ser lisa y llanamente el original, Ω, o alguna copia de éste que no estamos considerando aquí o, en cualquier caso, que esa particularidad guarde alguna relación con la posibilidad cierta de que fray Ariz esté ligado de algún modo a la composición de este códice.

Sigue, entonces, a continuación, el *stemma* tal como resulta de este relato. Coloco allí la letra que identifica el testimonio (griega o latina, según corresponda), el autor de la copia, la fecha posible de composición y los textos que incluye, indicando con cajas las sucesivas etapas de composición, y siguiendo las siguientes referencias:

I: El índice que se coloca al inicio, y que no incluye los apéndices. Dado que en todos los casos se corresponden, su presencia indica también la de la oración preliminar y la del título del primer capítulo de la SLA.

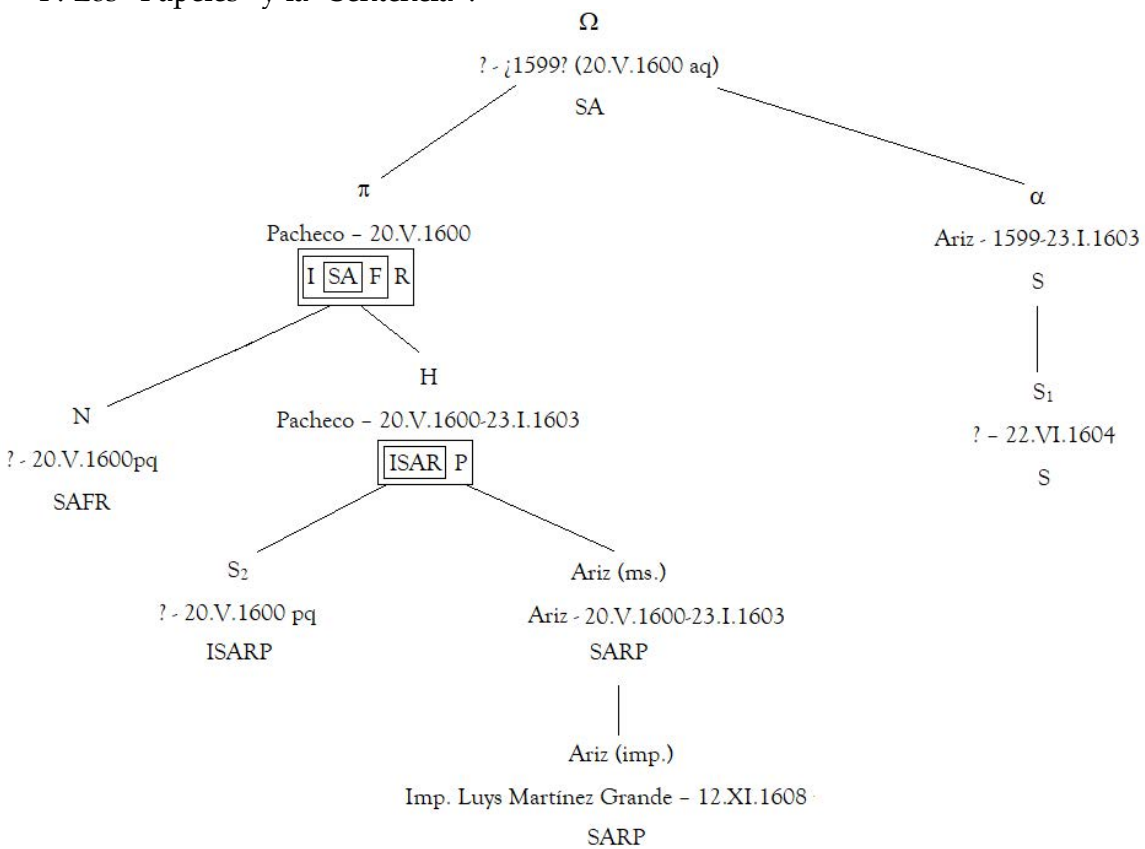
S: Los 115 títulos (o 119) de la SLA propiamente dicha.

A: La "Aprobación" y la "Exhortación".

F: "De la forma de armar caballeros" y "Principio de la Orden de la banda".

R: La "Relación" y la "Respuesta".

P: Los "Papeles" y la "Sentencia".



## 5. EDICIONES

Habiendo dejado en claro, en la medida en que fue posible y con la gran cantidad de dudas que quedan, la naturaleza y el valor de los testimonios conservados, es posible ahora comentar las dos ediciones existentes. Como se verá, el panorama indica que una nueva edición es imprescindible para un análisis adecuado del texto.

1) En 2005 Ángel Barrios García publica una edición de la SLA. No se trata de una edición crítica: no incluye un aparato de variantes, ni construye un *stemma*, ni señala variantes entre los testimonios más allá del pequeño grupo de las más groseras, ni justifica sus elecciones. Sin embargo, se trata de una edición cuidada: la transcripción es prolija y precisa, considera los otros testimonios para resolver problemas textuales notorios y anota los problemas más relevantes. Incluye una breve introducción que destaca por su prudencia, y que está dedicada sobre todo a los indicios que trae el texto acerca de la **Primera* y la **Tercera leyenda* y a una descripción de la SLA. Ofrece el texto completo y todos los apéndices que encontramos en H y $S_2$, pero no los que son exclusivos de N. Termina con un índice de personas y uno de lugares. Sin ser la edición crítica que exige el trabajo del filólogo, sería ésta una buena edición para acercarse al texto, si no fuera por su aspecto más problemático. Dice al comienzo de su introducción: "Aunque son varios los manuscritos en los que se conserva este relato, únicamente el 1991 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca dispone del texto íntegro. [...] Por esta razón se ha tomado como base para la edición" (2005: 21). Es decir, toma como base a $S_1$, entendiendo la presencia de sus numerosas interpolaciones e intervenciones como pruebas de su integridad, cuando son una clara señal de la corrupción del texto original. En ese sentido, deberemos agradecer profundamente a la edición de Barrios que nos permita acceder a un manuscrito particular e interesante, y un excelente testimonio del trabajo del padre Ariz, pero no es aceptable como edición de la SLA, problema que queda pendiente. Por otro lado, la elección de $S_2$ para resolver problemas, dar cuenta de la otra versión del texto y editar los apéndices no parece ser, como vimos, acertada, ya que cualquiera de los otros dos testimonios resulta preferible.

2) En 2012 José María García-Oviedo y Tapia publica una nueva edición, esta vez basada en el ms. H, decisión que es probablemente la más adecuada. Incluye al final un índice de lugares, y comienza con una breve introducción que comete algunas imprecisiones, como la de confundir la SLA con la *Crónica de la población de Ávila*, y que otorga excesivo crédito a las afirmaciones del texto sobre su autoría y antigüedad. La edición presenta exclusivamente una transcripción del ms. H, también de todos sus agregados e intervenciones, e incluso cuenta con una reproducción facsimilar de los escudos que aparecen en el vuelto y recto de la segunda. Podría sentirse la falta de alguna anotación, o la consulta de los otros manuscritos para resolver ciertos problemas textuales, pero una transcripción completa del que muy probablemente sea el mejor testimonio conservado sería un aporte fundamental, si no fuera porque hay que lamentar una desprolijidad en la transcripción que excede un conjunto de erratas aceptables. Alcance como muestra decir que sólo en las calas que hemos venido utilizando el editor comete cuatro saltos de igual a igual, y que al comienzo del título 32 omite una plana entera (f. 33v).

Es decir, en conclusión, que no contamos hoy en día con una edición aceptable de la SLA que sirva como fuente para su estudio, y es una tarea que queda pendiente, y que es urgente si se quiere avanzar en el conocimiento de este texto tan particular y, a la vez, tan representativo de su tiempo. Una nueva edición debería tomar a H como texto base y ofrecer un aparato crítico completo que dé cuenta de la *collatio codicum* de este testimonio con N. Si bien es posible descartar $S_2$, por ser códice descripto, y $S_1$ por el enorme volumen de sus anomalías, ambos deben ser fuente de consulta a la hora de resolver pasajes de difícil comprensión: el primero


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

por la posibilidad de contaminaciones, ya comentada, el segundo porque, a pesar de sus particularidades, es el testimonio mejor ubicado en el *stemma* y el único perteneciente a una rama independiente de la de H.

Mientras tanto, muy probablemente la mejor opción para quien quiera utilizar la SLA sea recurrir a sus manuscritos. Afortunadamente, todos ellos presentan una letra particularmente amable para la lectura. Aunque $S_2$ no es el ideal, por todo lo que vimos, es perfectamente aceptable. H probablemente sea la mejor opción, pero para el estudioso vale bien la pena considerar N: es un buen testimonio de la SLA y se encuentra fácilmente disponible en línea y de manera gratuita en la Biblioteca digital hispánica.

## 6. CONCLUSIONES

La versión definitiva de la SLA, que es la que conservamos y estamos estudiando, proviene de una copia de hacia 1599, hoy perdida. Es copiada en $\pi$, códice realizado en 1600 por el regidor Luis Pacheco de Espinosa, que es fuente de N y, sucesivamente, de H y $S_2$. Ariz comenzó a elaborar la segunda parte de su *Historia* como una reescritura de ese testimonio en la copia perdida $\alpha$, que no conservamos, pero que fue copiada en 1604 en el manuscrito conservado $S_1$.

Ariz retoma nuevamente la SLA, esta vez la que le facilita Luis Pacheco en el ms. H. Terminará su trabajo en la *Historia de las grandezas*, y que finalmente contará con las dos partes faltantes y una más, dedicada al que siempre fue el propósito central de la SLA: hacer la alabanza y declarar la antigüedad y prosapia de lo más principal de la nobleza abulense. Esa versión, finalmente, a fines de 1602, llegará a buen término, quedará plasmada en el manuscrito BNE 1206 y, después de pasar por todas las aprobaciones necesarias, saldrá de la imprenta en 1608 (aunque el pie de imprenta declare el año anterior).

Cabe destacar algo que se hace evidente en este relato: es claro que hay dos personajes que resultan centrales para este tramo de la historia del texto. Por un lado, Luis Pacheco. Es regidor de Ávila en el momento en que es rescatada la primera versión de la SLA, es quien realiza la única copia fiel de ese códice de la que tengamos noticia, y es quien realiza otras dos copias a partir de ella, ambas sumamente intervenidas y ampliadas de su pluma, una de las cuales entregará a Ariz, que la tomará como fuente y que es, desde ya, el otro nombre que resulta imprescindible para entender el destino final de la SLA.

Se desprende de este trabajo, me parece, una serie de advertencias de especial relevancia para quien desee trabajar sobre la SLA, que pueden evitar tropiezos en ese agrio y angosto sendero, y que resulta conveniente pasar en limpio. En primer lugar, es preciso recordar que todas las menciones explícitas a Luis Pacheco están en los apéndices y, por ende, que no es posible dar por descontado que sea él quien recupera el texto en el siglo XVI y le da la forma con que nos llega nosotros, aunque resulta tentador hacerlo al ver con tanta frecuencia su nombre inscripto en los testimonios conservados. Es especialmente preciso ser cuidadoso a la hora de tratar los apéndices como parte de la obra, posibilidad especialmente tentadora ya que es donde se trata el episodio de las Hervencias, probablemente el más interesante y relevante que está presente en los manuscritos. Numerosos elementos, pero principalmente el colofón de copia de N, que separa la SLA de todos ellos, indican que no integran la SLA original. Por otro lado, cualquier lectura de la SLA se enriquecerá muy notoriamente si es pensada en tándem con la segunda parte de la *Historia* de Ariz, ya que en realidad no son más que diferentes refundiciones de un mismo texto; las partes restantes de Ariz, a su vez, nos dan un testimonio indirecto pero íntimamente ligado a nuestro texto de las otras partes de éste que, hayan sido escritas o no, no conservamos. Final y lamentablemente, cualquier investigador que quiera abordar ese texto se encontrará con el escollo de no contar con una edición confiable. Desde ya, la realización de una edición crítica es imprescindible, y un proyecto que será muy bienvenido. Mientras eso no ocurra, quien quiera considerar el texto hará mejor en trabajar a

partir de los manuscritos. N, H y $S_2$ ofrecen versiones aceptables. Afortunadamente cualquiera de ellos presenta letras sumamente legibles. H es, probablemente, el testimonio más confiable, y cuenta con la ventaja de incluir todos los apéndices. N, por su parte, ofrece una redacción muy correcta y está fácilmente a disposición en la red en la Biblioteca digital hispánica.

Hasta aquí he repasado, hasta donde me ha dado el aliento, los aspectos filológicos centrales que son punto de partida para el trabajo con la SLA. Espero que sea de ayuda al investigador que se adentra en territorios sumamente escarpados, pero especialmente que sirva de estímulo para el abordaje de un texto fascinante, sobre el que se ha dicho muy poco y que tiene mucha, muchísima tela para cortar. Queda pendiente la que quizás sea la pregunta más importante sobre el texto, y es la que aborda el pasado de la versión que conocemos, la que intenta remontarse más lejos que 1599 y que inquiere cuánto de Edad Media hay realmente en este texto, y que, siendo que ya nos hemos dilatado aquí más de la cuenta, deberá quedar para otra oportunidad.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

## Bibliografía

Abeledo, Manuel (2018) "Un recorrido por las versiones de la historia de Nalvillos de Ávila", *Letras,* LXXVII, pp. 135-148.

—— (2019) "Ávila 1517-1519, la fundación de un pasado legendario: La invención de san Segundo", *e-Spania*, XXXIII, https://doi.org/10.4000/e-spania.30884 (9 de abril de 2021).

Ariz, fr. Luis (1607) *Historia de las grandezas de la Ciudad de Auila*, Alcalá de Henares, Luys Martinez Grande.

Ballesteros, Enrique (1896) *Estudio histórico de Ávila y su territorio,* Ávila, Tipografía de Manuel Sarachaga.

Barrios García, Ángel, ed. (2005) *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila*, Ávila, Ediciones de la Institución Gran Duque de Alba - Obra cultural de la Caja de ahorros de Ávila.

Caro Baroja, Julio (1992) *Las falsificaciones de la Historia*, Barcelona, Seix Barral.

Fuente, Vicente de la, y Juan Martín Carramolino (1866) *Las Hervencias de Ávila: contienda histórico-literaria*, Madrid, Imprenta de El pensamiento español.

García-Oviedo y Tapia, José María (2012) *Crónica de Ávila: mandada escribir por don Pelayo, obispo de Oviedo, 1315*, Ávila, Artes gráficas Marcam.

Harris, A. Katie (2007) *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

*Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, V (1599-2099)* (1959), Madrid, Ministerio de educación nacional - Dirección general de archivos y bibliotecas - Servicio de publicaciones.

Luis López, Carmelo (2013) "La imagen de Ávila en la Edad Moderna (I)", en Gonzalo Martín García, ed., *Historia de Ávila V. Edad Moderna (Siglos XVI-XVIII, 1.ª parte)*, Ávila, Ediciones de la Institución «Gran Duque de Alba» - Ediciones de la Fundación Caja de Ávila, pp. 37-102.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5283
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

MARCOS RODRÍGUEZ, Florencio (1971) "Los manuscritos pretridentinos hispanos de ciencias sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca", en *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España 2. Siglos IV-XVI*, Salamanca, Instituto de historia de la teología española, pp. 261-508.

MERINO ALVAREZ, Abelardo (1926) *La sociedad abulense durante el siglo XVI. La nobleza*, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de los Cuerpos de Intendencia e Intervención Militares.

MONSALVO ANTÓN, José María (2017a) "El imaginario de la repoblación de Ávila: La *Crónica de la población*, el *Epílogo* y la *Segunda leyenda*", *Anuario de estudios medievales,* XLVII, 1, pp. 177-210.

—— (2017b) "Memoria e identidad de los linajes urbanos en la Castilla medieval: usos del pasado y mentalidad social de la caballería concejil (Ávila, Salamanca, Ciudad Rodrigo)", en Esther López Ojeda, ed., *La memoria del poder, el poder de la memoria: XXVII Semana de estudios medievales, Nájera, del 25 al 29 de junio de 2016*, Logroño, Instituto de estudios riojanos, pp. 291-348.

—— (2017c) "Repoblación y guerra fronteriza según las crónicas abulenses: De la *Crónica de la población* a la *Segunda leyenda*", en Isabel de Barros Dias, Arsenio Dacosta y José Manuel Pedrosa, eds., *Relatos de criação, de fundação e de instalação: História, mitos e poéticas / Relatos de creación, de fundación y de instalación: historia, mitos y poéticas*, Lisboa, IELT - NOVA FCSH, pp. 37-82.

MORENO NÚÑEZ, José Ignacio (2000) "El caballero abulense Fernán Blázquez y el nacimiento de un señorío toledano a principios del siglo XIV: San Román del Monte", *En la España Medieval*, XXIII, pp. 117-135.

OCAMPO, Florián de (1543) *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España que recopila Florián do Canpo*, Zamora, Juan Picardo y Agustín de Paz, a costa de Juan de Spinosa.

OLDS, Katrina Beth (2015) *Forging the Past: Invented Histories in Counter-Reformation Spain*, New Haven, Yale University Press.

PSEUDO-BEROSO [Annio de Viterbo] (1552) *Antiquitatum Italiae ac totius orbis libri quinque*, Antuerpiae, Ioan Steelsii.

QUADRADO, José María (1865) *Recuerdos y bellezas de España: Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, L. Tasso.

QUIRÓS ROSADO, Roberto (2008a) "Aproximación al pensamiento de la aristocracia urbana en la Castilla filipina: Vida y obra literaria del regidor abulense Luis Pacheco de Espinosa", en Gregorio del Ser Quijano, ed., *Congreso V centenario del nacimiento del III duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo. Actas. Piedrahita, El barco de Ávila y Alba de Tormes (22 a 26 de octubre de 2007)*, Ávila, Diputación de Ávila - Institución «Gran Duque de Alba» - Diputación de Salamanca, pp. 325-343.

—— (2008b) "Edición crítica de una obra inédita de Esteban de Garibay: *Censura sobre la historia que Gonzalo de Ayora escribió de las cosas de la ciudad de Ávila* (c. 1580)", *Documenta & Instrumenta*, VI, pp. 55-90.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (2005) *Catálogo general de manuscritos de la Real Academia de la Historia (1910 - 1912)*, Juan Manuel Abascal, ed., http://www.rah.es/wp-content/uploads/2016/09/Cat_gen_manuscritos1.pdf (9 de abril de 2021).

# El planteamiento del discurso y la argumentación en las academias de Calderón de la Barca

PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA
Universidad de Santiago de Compostela

**Resumen**
Las reuniones denominadas "academias" y dedicadas a la competencia argumentativa en las comedias de Calderón de la Barca ofrecen un rico punto de partida para estudiar los recursos de la retórica clásica empleados por el dramaturgo para plantear discurso y para desarrollar la argumentación. Este artículo presenta, por un lado, la primera aproximación a cómo estas dimensiones pueden ser aplicadas a estos contextos académicos, y, por otro, ofrece un breve análisis comparativo de la organización del discurso en las academias de amor, representadas por *El secreto a voces* y *El hombre pobre todo es trazas*, y de la academia en *La sibila del Oriente*. Este trata de resaltar sus recursos más significativos, como el silogismo, y se vincula a la construcción métrica de cada tipo de encuentro.

**Abstract**
The meetings called "academias" in Calderón de la Barca's comedias and dedicated to argumentative competence offer a rich starting point for studying the resources of classical rhetoric employed by the author to set up the discourse and develop the argumentation. This article presents, firstly, the first approach to how these dimensions can be applied to these academic contexts, and, secondly, offers a brief comparative study of the love academies of *El secreto a voces* and *El hombre pobre todo es trazas*, and the academia in *La sibila del Oriente*. This attempts to highlight their most significant resources —for example, the syllogism— and links to the metrical construction of each type of entertainment.

Una de las situaciones dramáticas frecuentes en el teatro áureo que, aunque ya había interesado a investigadores anteriores, está despertando un reciente interés es la concurrencia de los personajes para responder a una pregunta planteada por uno de ellos mediante un intercambio dialéctico. Entendidos como una manifestación de los diferentes pasatiempos representados en la producción teatral áurea hispánica, estos encuentros fueron vinculados al gusto por el entretenimiento y por el juego en los pioneros trabajos de Crane (1920) y Dale (1940) en la primera mitad del siglo XX. Iniciado este camino, los posteriores estudiosos han ido aportando enriquecedoras perspectivas que permiten interpretar estas reuniones. Así, Robbins (1997) las vincula a la evolución de la poesía amorosa, las academias literarias y el ethos cortesano. Tomando estas premisas como base y partiendo de los sonetos en díptico calderonianos como una "configuración dialógica" (Antonucci, 2017: 97), Antonucci explora las antiguas raíces de esta estrofa "como forma poética para debates de tema amoroso" (Antonucci, 2017: 97).

Al igual que otros dramaturgos de su época, Calderón de la Barca incorpora a sus comedias una serie de encuentros entre sus personajes, dedicados al debate de cuestiones. Más en concreto, nueve comedias de subgéneros teatrales dispares escenifican una reunión denominada "academia", que posee una declarada intención de entretenimiento y celebración, y que está dedicada a la competencia retórica y argumentativa. Estos aspectos comunes se

Paula CASARIEGO CASTIÑEIRA, "El planteamiento del discurso y la argumentación en las academias de Calderón de la Barca", *Artifara* 21.1 (2021) Contribuciones, pp. 95-105.
Recibido el 25/03/2021 ∽ Aceptado el 07/04/ 2021

materializan en : (1) una academia literaria en la comedia religiosa *El José de las mujeres* (¿1641-1644, 1635-1645?), que puede verse como un reflejo de las frecuentadas por los escritores durante el siglo XVII; (2) la "academia de amor" en la de capa y espada *El hombre pobre todo es trazas* (1627), las mitológicas *El mayor encanto, amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636), las palatinas *El secreto a voces* (1642), *Amado y aborrecido* (década de 1650), *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* (1658) y la religiosa *Los dos amantes del cielo* (de fecha dudosa), y (3) el debate dialéctico en la religiosa *La sibila del Oriente* (de la década de 1630) . Estas páginas dejarán de lado el análisis de la academia literaria de *El José de las mujeres* para, de manera comparativa, prestar atención a la construcción del debate de *La sibila del Oriente* y de las academias de amor. De estas últimas quedará excluida la obra Los dos amantes del cielo, pues el encuentro no llega a desarrollarse por completo porque la intervención divina lo interrumpe.

Aunque es común a los dos tipos escogidos para el estudio el plantear el tema de la discusión mediante una pregunta, las diferencias en su organización advierten sobre la naturaleza diversa de ambos tipos de eventos. La academia de *La sibila del Oriente* se desarrolla en romance como una conversación en la que se suceden preguntas, respuestas, pruebas y argumentos. A través de esta disposición, el planteamiento de la materia en *La sibila del Oriente* parte de "¿Podrá el monarca mayor / con poder o con ingenio / criar, señor, una rosa?" (Calderón de la Barca: 2010b, 891). Esta duda planteada por Irene en *La sibila del Oriente* se explica como la prueba a la que la soberana Sabá —movida por su curiosidad intelectual y actitud escéptica, sus atributos tradicionales — somete al rey Salomón para com-probar su sabiduría.

Por su parte, las academias de amor están caracterizadas por estructurarse en estrofas de diez versos —las décimas espinelas y la copla real dentro de la glosa, a veces en combinación con otras composiciones poéticas o en formas híbridas—, que conectan con las preferencias métricas de la antigua poesía de debate (Casariego Castiñeira, 2021: 74-101). En ellas un interrogante, mayoritariamente de carácter amoroso, es lanzado por uno de sus concurrentes y debe ser respondido y argumentado por todos y cada uno de los demás participantes. Las academias de amor proponen las siguientes cuestiones amorosas:

- *El hombre pobre todo es trazas* (Calderón de la Barca, 2007a: 674) y *El secreto a voces* (Calderón de la Barca, 2015: v. 318): "¿Cuál es mayor pena amando?";
- *El mayor encanto, amor*: "Danteo ama a Lisis bella / y Lisis manda a Danteo / disimular su deseo; / Silvio olvida a Clori y ella / manda que finja querella; / Danteo, amando, ha de callar; / Silvio, no amando, mostrar / que ama; siendo esto forzoso, / ¿cuál es más dificultoso: / fingir o disimular?" (Calderón de la Barca, 2013: vv. 1330-1341);
- *Los tres mayores prodigios*: "A Friso una banda he dado / y de Jasón recibido / otra; si hubiera querido / manifestar yo un cuidado / dentro del alma guardado, / ¿cuál de los dos ahora fuera / —responded— el que estuviera / favorecido de mí?" (Calderón de la Barca, 2007b: 1037);
- *Amado y aborrecido*: "¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido /o aborrecer siendo amado?" (Calderón de la Barca, tesis doctoral en curso: vv. 2564-2567, 2595-2598);
- *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor*: ""¿Quién, amor, sabrá decir / de triunfos de tu poder / cuál deja más que sentir: / o la lisonja del ver / o el halago del oír?" (Calderón de la Barca, 1849a: 343).

A pesar de que estas últimas incógnitas fueron vinculadas al concepto de *question d'amour* por Pailler (1974), estas establecen, más en particular y como se ha tratado de


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5690
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

demostrar en otro lugar, un diálogo intertextual con una larga tradición de textos literarios que procuraron responderlas. Tomemos el ejemplo de *Los tres mayores prodigios*. Su *dubbio* nace de la primera *questione* de las planteadas en el libro IV del *Filocolo*, de Boccaccio (1952: 836-837; Casariego Castiñeira, 2021: 53-54). Como se sabrá, no es una novedad el localizar ecos boccaccianos en la literatura áurea hispánica, puesto que las *questioni d'amore* boccaccianas del *Filocolo* fueron difundidas y traducidas en el territorio hispánico, donde encontraron espacio para ser exploradas en numerosas obras de autores, como en las de Lope de Rueda (Sánchez Jiménez y Sánchez Salas, 2006: LXV-LXXXV), Cervantes (Montesinos, 1926; Casalduero, 1932; Crawford, 1933), Tirso de Molina (Montesinos, 1926: 280-283) o Mira de Amescua (2009: vv. 1629-1643), entre otros. Al igual que muchas otras dudas que bebieron de otras tradiciones diferentes a la boccacciana, su repetición a lo largo de los siglos viene a remarcar su alta codificación literaria, en la que el ingenio y la capacidad argumentativa de los participantes se valora por encima del asunto propuesto (Sánchez Jiménez y Sánchez Salas, 2006: LXXX).

De la misma forma que su estudio a partir de la historia literaria establece nexos y diálogos intertextuales, estos diálogos académicos en las comedias calderonianas dan pie a su análisis desde el punto de vista de la construcción de los discursos y de las argumentaciones por parte del dramaturgo. En efecto, estas reuniones también pueden ser enfocadas como un enfrentamiento dialéctico en torno a una materia sobre la que los personajes proponen tesis —muchas de ellas también pertenecientes a la tradición literaria—, que deben ser defendidas y persuadir a los presentes. Vistos desde esta perspectiva, estos pasatiempos son susceptibles de un estudio a partir del análisis y la construcción de los discursos, para los que pueden aplicarse los recursos retóricos afines a la controversia con el objetivo de comprender la organización calderoniana del conflicto dialéctico, en una operación de "traslación hacia la literatura" (Casas Rigall, 2016: 238) de los "planteamientos propios de los géneros retóricos judicial, deliberativo y demostrativo" (Casas Rigall, 2016: 238). Si bien este tipo de aproximación ha sido aprovechado para el examen de los asuntos poéticos en piezas como *El conde Lucanor* o para modalidades poéticas como la poesía de debate , todavía no se ha aplicado a las academias de Calderón de la Barca .

Este marco conceptual posibilita interpretar la academia como una "discusión"; esto es, la "suma de los discursos mantenidos por los interesados en la situación [...] y por los que la dominan" (Lausberg, 1983: 18). De acuerdo con Lausberg, la discusión está conformada por tres discursos:

> 1) El planteamiento (que a fines de crear la situación en cuanto discurso propio no es expresamente necesario) de la cuestión (*quaestio* [...]) por un participante cualquiera en la discusión, interesado en el claro planteamiento de la misma.
> 2) Los discursos de las partes interesadas en la situación [...].
> 3) El discurso decisivo del que domina la situación [...]. (Lausberg, 1983: 18)

Al aplicar estos tres puntos a nuestros diálogos académicos, puede verse con facilidad que el asunto propuesto, la *quaestio* o cuestión, es aquel interrogante que propone un personaje de manera clara al inicio del encuentro entre los personajes. Las argumentaciones, por tanto, se corresponderían con el segundo tipo de discurso, y, por último, el tercer tipo estaría emitido por el personaje que señala el fin del pasatiempo.

El punto de partida, el asunto del discurso entendido como controversia o *quaestio* —"enfrentamiento entre dos partes opuestas en su enfoque y tratamiento" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 13)—, determina el planteamiento de las respuestas. Por ello, conviene tener en cuenta su tipología retórica. La *quaestio* puede ser clasificada según tres criterios: el grado de complejidad, el de concreción, y el status, "el elemento esencial de la disputa" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 15). Las preceptivas retóricas detallan tres tipos de *quaestio*nes según el

grado de complejidad: *quaestio simplex* o cuestión simple para aquella que versa sobre un solo asunto; *quaestio coniuncta* o compuesta la que trata más de uno, y *quaestio comparativa* o cuestión comparativa para la que "se centra en el cotejo y valoración de varios supuestos" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 17). Por su parte, el grado de concreción se materializa en dos tipos: las cuestiones finitas, cuando "la disputa es de carácter concreto e individual" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 17), y las infinitas, "aquella disputa o controversia centrada en un asunto de carácter general, teórico o abstracto" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 17). Por último, el tipo de conflicto da pie a los status —"la naturaleza exacta del conflicto que da origen a la *quaestio*, cuya raíz está en las tesis enfrentadas de dos oradores adversarios" (Casas Rigall, 2016: 237)— que cuentan con: status coniecturae o conflicto de conjetura, cuyo objetivo radica en "averiguar si se cometió o no el hecho" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 20); *status finitionis* o de delimitación del hecho, aquel en el que "las dos partes no se ponen de acuerdo en la denominación legal del hecho" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 20) si bien este es admitido por ambas partes; status qualitatis o de adecuación a la norma, que asimismo admite "la autoría del hecho, pero se discrepa si éste se ajusta o no a la norma o a derecho" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 21); y status translationis o conflicto de impugnación, que debate "si el proceso mismo es lícito" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 21).

## 1. UNA APROXIMACIÓN A LAS ACADEMIAS DE AMOR

La aplicación de estas categorías del planteamiento del asunto de las academias de amor permite identificar tres tipos de combinaciones: (1) la cuestión infinita y simple, cuyo objetivo radica en valorar y determinar el peor de los males al estar afectado por el amor, la localizamos en *El hombre pobre todo es trazas* y *El secreto a voces*. (2) Las *quaestio*nes finitas y comparativas están presentes en *Los tres mayores prodigios* —para defender el amante más favorecido por Medea— y *El mayor encanto, amor* —para la defensa de la mayor dificultad: fingir o disimular el sentimiento amoroso. (3) En último lugar, las controversias en torno a unas cuestiones infinitas y comparativas aparecen en las academias de *Amado y aborrecido* —la argumentación sobre el estado más infeliz: amar y ser aborrecido, o aborrecer y ser amado— y *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* —determinar el ver o el oír como mayor peligro para el amor.

Como se observa en las líneas anteriores, la ponderación del mayor mal o la supremacía de una opción frente a otra están en el origen de todas estas cuestiones calderonianas. De acuerdo con esta base comparativa, las sucesivas intervenciones de los personajes requieren pruebas argumentativas para sostener y defender la opinión. Así lo expresan algunos de los conductores del evento al exigirle a los interrogados que aduzcan "argumentos": "Pues un argumento sea / el que pruebe la verdad" solicita Beatriz en *El hombre pobre todo es trazas* (Calderón de la Barca, 2007a: 675), o "Argumento será nuevo / defender que es pena, Laura, / amar siendo amado" le recrimina Flérida a Laura en *El secreto a voces* (Calderón de la Barca, 2015: vv. 333-335). La selección terminológica que nos orienta no es casual, pues el argumentum es una de las probationes argumentativas estipuladas por la retórica; en concreto, como parte de las figuras de pensamiento en la elocutio del discurso. De esta manera, las *quaestio*nes serán respondidas por cada personaje mediante un argumentum —una de las "pruebas intratécnicas", que "dependen de la capacidad retórica del orador" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 135) y "opera por deducción" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 138)— a favor o en contra de la opción previamente elegida.

Centrándonos ya en la construcción de cada uno de estos argumentos en estas academias de amor, estos discursos suelen preferir el silogismo, la "manifestación más clara" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 138) del argumentum. El uso calderoniano del silogismo, que Cilveti (1968) subrayó y estudió en profundidad en los diferentes subgéneros dramáticos de nuestro escritor, todavía no ha sido vinculado con el evento poético-académico. Según la explicación otorgada por este investigador,


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5690
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> Estructura silogística es el orden que guardan las proposiciones y sus términos según los principios y reglas del silogismo. Función es la manera particular como cada clase de silogismo obtiene una proposición determinada (conclusión) a partir de otras proposiciones (premisas). (Cilveti, 1968: 461)

El arranque y el desarrollo de las argumentaciones en *El secreto a voces* ofrece un ejemplo paradigmático de su uso en estas academias de amor. El galán Enrique, defensor de ser aborrecido como el peor mal de amor, partirá de un entimema —"el silogismo que calla una de las premisas" (Cilveti, 1968: 461)—, que será, a su vez, una de las premisas de su sucesivo entimema para continuar la defensa de su argumento. El siguiente cuadro ofrece el silogismo completo al incluir la premisa omitida:

| | |
|---|---|
| El amor es una estrella<br>que influye dicha o rigor;<br>luego la pena mayor<br>de amor es amar sin ella. | Premisa: La estrella influye dicha o rigor<br>Premisa: El amor es una estrella<br>Conclusión: La mayor pena es amar sin estrella |
| Quien de una hermosura bella<br>aborrecido ha vivido<br>contra su estrella ha querido;<br>luego es el mayor desvelo,<br>pues lo que no quiere el cielo<br>quiere el que es aborrecido.<br>(Calderón de la Barca, 2015: vv. 342-351) | Premisa: La mayor pena es amar sin estrella<br>Premisa: Quien de una hermosura bella aborrecido ha vivido contra su estrella ha querido<br>Conclusión: Ser aborrecido es el mayor desvelo |

La recuperación de la conclusión anterior, que se rechaza, como premisa para la siguiente argumentación establece la dinámica de las intervenciones de El secreto a voces. Así lo podemos ver en el parlamento de Flora, dama que arguye a favor del aborrecer, y cuyo parlamento sigue al de Enrique:

| | | |
|---|---|---|
| FLORA | Cuando uno a sentir se ofrece<br>aborrecido, ya es<br>mérito para después,<br>pues por lo que ama padece. | Premisa: El aborrecido padece por lo que ama |
| | Quien sin amar aborrece,<br>padece sin merecer<br>finezas que puedan ser<br>mérito; luego no ha sido<br>tanto el ser aborrecido<br>como el mismo aborrecer.<br>(Calderón de la Barca, 2015: vv. 352-361). | Premisa: El que aborrece padece sin merecer finezas<br><br>Conclusión: Es peor aborrecer |

El proceso de argumentación alcanza en esta comedia una notable complejidad, pues se trata de la academia con mayor número de participantes. Siguiendo esta organización señalada, la intervención final le corresponde a Laura, quien debe defender la opción de que el peor mal es amar siendo amado con la recapitulación de todas las posibilidades antes aducidas. De esta manera, su parlamento es el más extenso y su conclusión se sostiene mediante la suma y la recopilación de todos los males anteriores: "luego el que ama y es amado / de aborrecido padece / el mal, y el del que aborrece, / del ausente, el temeroso, /

desesperado y celoso, / del que habla y del que enmudece" (Calderón de la Barca, 2015: vv. 436-441).

Esta distribución de los parlamentos sigue el mismo esquema en todas las academias de amor, en las que los personajes afectados por el sentimiento amoroso intervienen de manera sucesiva mediante una serie de argumentos que, salvo en el primero, se apoyan en las conclusiones de los anteriores. Como segundo ejemplo podemos tomar El hombre pobre todo es trazas. Al enfrentarse a la misma duda en torno a cuál es peor mal amando, la primera intervención, que le corresponde al galán Leonelo, defiende los celos. El segundo argumento, que emitirá el galán Félix, partirá del sufrimiento de los celos para, después, considerar que el ser aborrecido resulta todavía peor. En tercera instancia, la argumentación de don Diego, primeramente, rechaza los celos y el ser aborrecido, para, luego, abordar el amar sin esperanza.

Gracias a este entramado de demostraciones y argumentaciones, que retoman como premisa la conclusión, aunque —como dijimos— para rechazarla, estos pasajes argumentativos ganan en dinamismo y en naturalidad. Estos rasgos le confieren una agilidad que les imprime un carácter propio del lenguaje conversacional, como ha destacado Cilveti (1968: 462-463). Mediante este armazón, podría compensarse no solo la densidad de la argumentación y la repetición continuada de las estrofas de diez versos, sino también el carácter fijo y cerrado de estas estructuras poéticas en las que se construyen estos debates.

## 2. UNA APROXIMACIÓN A *LA SIBILA DEL ORIENTE*

Frente al tratamiento de cuestiones amorosas en las academias de amor calderonianas, *La sibila del Oriente* plantea un debate de naturaleza filosófica, como hemos anticipado. Para ello, los recursos retóricos asociados a la controversia se despliegan en otra dirección. No estamos ya ante una pregunta que debe ser respondida por todos; estamos ante un interrogante que deriva en una clara conversación que prueba la sabiduría y la capacidad argumentativa del rey Salomón, y que se articula en romance, al que los estudiosos de la métrica le reconocen la posibilidad de empleo para el diálogo dialéctico (Marín, 1983: 1141)[1].

El inicio del diálogo de *La sibila del Oriente* toma una cuestión finita y compuesta, "¿Podrá el monarca mayor / con poder o con ingenio / criar, señor, una rosa?" (Calderón de la Barca, 2010b: 891), para la que debe argumentar sobre la posibilidad de crear, y del poder y el ingenio en este proceso. La respuesta a esta pregunta inicial se inclina por el *status coniecturae*, aquel en el que el conflicto radica "sobre la existencia o autoría del hecho" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 20). Así, Salomón defiende que no es posible crear una rosa; esto es, la imposibilidad de la existencia de tal hecho:

> No, que el clavel más pequeño
> del pincel de Dios es rasgo;
> y no hay poder en el suelo
> que criar una flor pueda,
> porque este nombre supremo
> de criar es de Criador,
> no de criatura. (Calderón de la Barca, 2010b: 891)

La complejidad argumentativa de la respuesta de Irene a esta apreciación salomónica ha sido identificada y analizada por Cilveti (1968: 474), quien explica que Irene utiliza un silo-

[1] Así lo podemos reconocer también en otros contextos de debate argumentativo en el dramaturgo. Pueden verse en *Darlo todo y no dar nada* (Calderón de la Barca, 1849b: 145-146) o en *El mágico prodigioso* (Calderón de la Barca, 2010a: 755-759).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5690
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

gismo hipotético en su forma condicional para continuar oponiéndose a la postura defendida por Salomón:

IRENE Yo puedo
haber una flor criado.
SABÁ No es posible.
IRENE Yo lo pruebo.
¿Qué es más la flor más hermosa
que una burla, engaño y juego
que hace la naturaleza
a los ojos? Pues es cierto
que no tiene más beldad,
más vida, ni más aliento
que aquella que le dispensa
la mano, el aire o el fuego,
como pavesa del prado.
Luego si hacer eso puedo
—una flor que engañe al sol,
al hombre, al agua y al viento—,
diré que una flor crie. (Calderón de la Barca, 2010b: 891-892)

Cilveti nos explica que este silogismo condicional está conformado por unas proposiciones:

> La premisa condicional (mayor) consta de la condición (si yo hacer puedo una flor que engañe, etc…) y de lo condicionado (diré que una flor crié). La premisa menor, que debe ser categórica, afirma la condición (Yo he hecho una flor que engañe, etc…). La conclusión afirma lo condicionado (diré que una flor crié) porque en la premisa menor se afirma la condición. Ahora bien, este silogismo condicional contiene uno categórico implícito:
> Premisa Mayor. Quien hace una flor (que engañe al sol, etc…) la crea.
> Premisa Menor: Yo he hecho una flor (que engañe al sol, etc…).
> Conclusión. Luego yo he creado una flor. (Cilveti, 1968: 474)

A este silogismo tenemos que conferirle, además, su condición de "prueba" —así lo explicita Irene en "Yo lo pruebo"—, que remite a las *probationes* argumentativas retóricas, en las que, como ya explicamos, el silogismo es una de las manifestaciones del *argumentum*. Ahora bien, el intercambio dialéctico continúa. A pesar de la densidad de los argumentos y la temática, la variedad de recursos en un metro más flexible hace que el discurso fluya de manera más espontánea que en las academias de amor, centradas en la repetición de un esquema argumentativo concreto. El *argumentum* de Irene comienza con una interrogación retórica —"¿Qué es más la flor más hermosa / que una burla, engaño y juego / que hace la naturaleza / a los ojos? [...]" (Calderón de la Barca, 2010b: 892)— y finaliza con otra pregunta que reta a Salomón —"Di: ¿cuál es cierta o fingida?" (Calderón de la Barca, 2010b: 892). Para rebatir la prueba que distinga entre lo verdadero y la apariencia a partir de una flor, la intervención de Salomón recurre al *status finitionis*; esto es, es posible admitir el hecho de la flor fingida, pero esta no es una creación, es imitación: "Tú, con natural aseo, / podrás haberla imitado; / no podrás haberla hecho" (Calderón de la Barca, 2010b: 892). Mientras que Irene argumenta de manera sofística al identificar hacer con crear (Cilveti, 1968: 474), Salomón recupera la tradición argumentativa del escepticismo filosófico mediante el uso de uno de sus tropos escépticos (Muratta Bunsen, 2016: 233). Al aducir "[...] No puedo / distinguirlas desde aquí" (Calderón de la Barca, 2010b: 892) apela a las variables de la distancia y el lugar desde el que

se observa, dos rasgos codificados en el quinto tropo escéptico para demostrar la imposibilidad del conocimiento. Llegamos así al final de este encuentro dialéctico gracias a la reina Sabá, quien reconoce la sabiduría del rey y da por finalizado el entretenimiento.

*La sibila del Oriente* ofrece, pues, un encuentro dialéctico en el que las corrientes filosóficas que entran en juego, la complejidad del silogismo y las categorías asociadas a la *quaestio* retórica se acomodan a un metro de longitud variable, el romance, más flexible que las estrofas de diez versos características de las academias de amor. La complejidad del silogismo hipotético analizado por Cilveti, que se acompaña de la argumentación filosófica, conecta el evento académico de *La sibila del Oriente* con los numerosos pasajes que, sin ser denominados academias ni con una declarada intención de entretenimiento, son reconocidos como enfrentamientos dialécticos en el corpus de comedias calderonianas. La equivalencia puede ser establecida con facilidad en el enfrentamiento entre Cipriano y el Demonio en *El mágico prodigioso*, en el que discuten una cita de Plinio: "Dios es una bondad suma, / una esencia, una substancia, / todo vista y todo manos" (Calderón de la Barca, 2010a: 756). Para que Cipriano pueda entenderla, dialogan. He aquí un fragmento:

CIPRIANO Esa respuesta no basta,
pues el decoro de Dios
debiera ser tal, que osadas
no llegaran a su nombre
las culpas, aun siendo falsas […]
si suma bondad se llaman
los dioses, siempre es forzoso
que a querer lo mejor vayan […]
DEMONIO Niego la mayor porque
aquesas respuestas, dadas
así, convienen a fines
que nuestro ingenio no alcanza,
que es la providencia; y más
debió importar la batalla
al que la perdió el perderla,
que al que la ganó el ganarla.
CIPRIANO Concedo; pero […]
(Calderón de la Barca, 2010a: 756-757)

En estos versos, se identifica una parte del silogismo que rebate el Demonio. "Niego la mayor" se refiere a la premisa mayor esgrimida por Cipriano en su anterior intervención: los dioses se llaman suma bondad. El rebatirla implica una corrección del Demonio sobre esta, que Cipriano acepta ("Concedo") mediante una de las figuras dialécticas, la *concessio*, que "consiste en reconocer que la parte contraria lleva la razón en un aspecto del asunto sobre el que se disputa, y que la opinión propia está equivocada" (Azaustre y Casas Rigall, 1997: 132). Este parlamento de *El mágico prodigioso* es merecedor de un estudio pormenorizado que sobrepasaría los límites de este trabajo. Valga indicar por el momento que, a partir de los recursos formales, se puede enlazar la confrontación de estos pasajes dialécticos con la academia de *La sibila del Oriente*.

## CONCLUSIÓN

El acervo literario y la larga tradición del debate dialéctico confluyen en los diferentes tipos de academias que el teatro calderoniano incorpora.Calderón de la Barca acomoda la temática a la estructura discursiva y a los recursos asociados a la controversia desde la retórica clásica, en un ejercicio poético que nos permite entender la academia como una discusión en términos


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5690
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

retóricos. Al enfocarla de esta manera, los eventos académicos dan pie a la exploración de las elecciones del dramaturgo en el planteamiento del discurso, las *quaestiones*, y en algunos de los recursos argumentativos de los personajes en sus respuestas.

Marcadas por sus respectivas organizaciones, las academias de amor y la academia de *La sibila del Oriente* orientan y desarrollan sus diálogos de manera diferente. Así, las primeras lanzan una pregunta de carácter amoroso que todos los participantes deben responder siguiendo un mismo metro que conecta con la tradición de la poesía de debate. Este esquema organizativo está nutrido a partir de unas preguntas y unas respuestas que procedían y habían sido utilizadas a lo largo de los siglos para tratar de solucionar cada cuestión, de manera que la capacidad de ingenio y de argumentación resultan valores primordiales. Ante ello, estas academias de amor trenzan un entramado de demostraciones y argumentaciones que fomentaría, a nuestro entender, una búsqueda de la agilidad más propia del lenguaje conversacional en el intercambio dialéctico. Por su parte, *La sibila del Oriente*, cuya academia se organiza a la manera de una conversación dialéctica en romance, aprovecha el conflicto para hacer gala de recursos argumentativos que, por una parte, se relacionan con el escepticismo y el sofismo, y, por otra, aprovechan las categorías asociadas a la *quaestio*. A partir de estos recursos retóricos, se tendería un puente que la conectaría con otros pasajes dialécticos de las obras calderonianas. La retórica abre, de esta manera, un posible camino de análisis estilístico y de estructuración argumentativa en unos pasajes de las comedias de este dramaturgo, las academias, que denotan la riqueza y la profundidad de la combinación del plano formal y retórico con la tradición literaria y la creación poética de Calderón de la Barca.

## Bibliografía

ARELLANO, Ignacio, ed., (2009) Pedro Calderón de la Barca, *El árbol de mejor fruto*, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.

ALATORRE, Antonio (2003) "Un tema fecundo: las Encontradas correspondencias", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51.1, pp. 81-146.

ANTONUCCI, Fausta (2017) "Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón" en Florencia Calvo y Gloria Chicote, ed., *Buenos Aires- Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 95-106.

——— (2021) "Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de las glosas de romances", *Hipogrifo*, 9.1.

AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS RIGALL (1997) *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.

BOCCACCIO, Giovanni (1952) *Filocolo*, ed. de Carlo Salinari e Natalino Sapegno, en Enrico Bianchi, Carlo Salinari e Natalino Sapegno, ed., *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, pp. 767-899.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1849a) *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* en Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., *Biblioteca de Autores Españoles. Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, D. M. Rivadeneyra, vol. III, pp. 331-356.

——— (1849b) *Darlo todo y no dar nada* en Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., *Biblioteca de autores españoles. Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, , Madrid, D. M. Rivadeneyra, vol. III, pp. 137-163.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007a) *El hombre pobre todo es trazas* en Santiago Fernández Mosquera, ed., *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 651-735.

—— (2007b) *Los tres mayores prodigios* en Santiago Fernández Mosquera, ed., *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 1007-1125.

—— (2010a) *El mágico prodigioso* en José María Viña Liste, ed., *Comedias VI. Sexta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 749-845.

—— (2010b) *La sibila del Oriente* en José María Ruano de la Haza, ed., *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 835-907.

—— (2013) *El mayor encanto, amor*, ed. de Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.

—— (2015) *El secreto a voces*, ed. de Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger.

—— (tesis doctoral en curso) *Amado y aborrecido*, ed. de María Carbajo Lago.

CASALDUERO, Joaquín (1932) "Parodia de una cuestión de amor y quejas de las fregonas", *Revista de Filología Española*, 19, pp. 181-187.

CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (2021) *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

—— (en prensa) "Un breve recorrido por tres *questioni d'amore* en Calderón", *Bulletin of the Comediantes*, 72.2.

CASAS RIGALL, Juan (2016) "Controversia retórica y *res* poética. *Quaestiones* y *status* en la argumentación literaria" en Lillian von der Walde Moheno, ed., *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, México, Editorial Destiempos, pp. 235-263.

CRAWFORD, J. P. Wickersham (1933) "Again the *cuestión de amor* in the Early Spanish Drama", *Hispanic Review*, 1, pp. 319-322.

CRANE, Thomas Frederick (1920) *Italian Social Customs of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press.

CILVETI, Angel L. (1968) "Silogismo, correlación e imagen poética en Calderón de la Barca", *Romanische Forschungen*, 80. 4, pp. 459-497.

DALE, George Irving (1940) "Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age", *Hispanic Review*, 8, pp. 219-241.

EGIDO, Aurora (1984) "Una introducción a la poesía y a las Academias Literarias del siglo XVII", *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, pp. 9-26.

LARA GARRIDO, José (1980) "Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético", *Analecta Malacitana*, 3.1, pp. 113-148.

LAUSBERG, Heinrich (1983) *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos.

MARÍN, Diego (1983) "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón" en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, vol. II, pp. 1139-1146.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5690
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

MIRA DE AMESCUA, Antonio (2009) *Galán, valiente y discreto*, ed. de Josefa Badía, en coord. Agustín de la Granja, *Teatro completo*, vol. IX, Granada, Diputación de Granada, pp. 135-245.

MONTESINOS, José F. (1926) "Una cuestión de amor en comedias antiguas españolas", *Revista de Filología Española*, 13, pp. 280-283.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2003) "Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*", *Criticón*, 87 – 88 - 89, pp. 537-551.

MURATTA BUNSEN, Eduardo (2016) *La pasión por dudar. Escepticismo y probabilismo en los dramas seculares de don Pedro Calderón de la Barca*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

PAILLER, Claire (1974) *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon/Les Belles Letres.

RESTA, Ilaria (2016) *Fuentes, reescrituras e intertextos. La "novella" italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

ROBBINS, Jeremy (1997) *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis.

RULL, Enrique (2004) *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Santiago U., y Francisco J. SÁNCHEZ SALAS (2006) "Prendas de amor: análisis de un coloquio de tipo dramático" en Lope de Rueda, *Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda, seguido del Coloquio Prendas de Amor (Logroño, 1588)*, ed. de Santiago U. Sánchez Jiménez y Francisco J. Sánchez Salas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos/Ayuntamiento de Logroño, pp. LXV-LXXXV.

Artifara Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

# Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL ÁGUILA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

**Resumen**
El poemario *Trilce* (1922), caracterizado por su vanguardismo, innovó por medio de transgresiones de lo tradicional, propicias por significaciones irracionales y formalismos poco comunes. Desde allí, la literatura se ha desarrollado exponencialmente y la exégesis literaria ha obtenido propuestas teóricas que garantizan la calidad de sus interpretaciones discursivas. Al respecto, he efectuado una clasificación bibliográfica de los temas frecuentes del estado de la cuestión. Opto por el análisis semántico, junto con la hermenéutica y la teoría consolidadas en el texto. El propósito de este artículo es corroborar los diversos postulados en torno a esta obra literaria, para la construcción de vertientes temáticas que permitan configurar la cosmovisión del poeta.

**Palabras clave:** César Vallejo, vanguardismo, análisis literario, hermenéutica, estado de la cuestión.

**Abstract**
The poetry collection *Trilce* (1922), characterized by its vanguardism, innovated through transgressions of the traditional, propitious by irrational meanings and unusual formalities. From there, literature has developed exponentially and literary exegesis has obtained theoretical proposals that guarantee the quality of its discursive interpretations. In this regard, I have made a bibliographic classification of the frequent topics of the state of the matter. I opt for semantic analysis, along with hermeneutics and theory consolidated in the text. The purpose of this article is to corroborate the diverse postulates around this literary work, for the construction of thematic aspects that allow to configure the poet's worldview.

**Keywords:** Cesar Vallejo, avant-garde, literary analysis, hermeneutics, state of the question.

## 1. INTRODUCCIÓN

Principalmente, este artículo está basado en la confrontación con artículos críticos sobre *Trilce* (1922) de César Vallejo. Para ello, he recurrido al análisis literario del estado de la cuestión, la hermenéutica o la exégesis fundada en torno a este libro. Para explicar estas pesquisas, recurro a una estructura convencional que cuenta con tres apartados. El primero se rige por la mención breve de la temática que se estudia, junto con la alusión de los investigadores asociados. En un segundo momento, se exponen las posturas de cada uno de forma cronológica, en las que se revelan el tratamiento o las ideas que articulan sobre la base del tópico reincidente. Para terminar, elaboro una metacrítica con respecto al tema que se desenvuelve de los exégetas, con la finalidad de comparar, contrastar, asimilar o recomendar en función de lo que no se ha trabajado de manera adecuada, como también proponer una alternativa de indagación.

Jesús Miguel DELGADO DEL ÁGUILA, "Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura", *Artifara* 21.1 (2021) Contribuciones, pp. 107-120.
Recibido el 12/01/2020 ∽ Aceptado el 04/05/ 2021

Las dos vertientes que planteo para este artículo son el análisis semántico del poemario y la labor que ejerce la exégesis a través de lo hermenéutico y lo teórico-aplicativo. La primera segmentación se basa en el cuestionamiento realizado de los significados que se exponen en los poemas, los cuales están comprendidos en nueve subtemas: la biografía del autor, los sentimientos que tiene el poeta junto con la convivencia familiar, el tema del amor y el desamor, la relación configurada entre la vida y la muerte (existencia), la religión, el cambio ético-social, lo sociopolítico, el indigenismo, entre otros temas complementarios. La segunda división está enfocada en las interpretaciones que se han hecho sobre el estado de la cuestión y las distintas modalidades de ejecutar y aplicar un concepto teórico que cuestiona la funcionalidad discursiva de *Trilce* (1922).

Los análisis realizados por la crítica literaria se han basado en el contenido del libro. Para empezar, Keith McDuffie (1970) interpreta los símbolos que se establecen en sus poemas, como el mar. En cambio, Julio Ortega (1971) y, después, Kenneth Brown (1988), Marco Martos y Elsa Villanueva (1989) y Michelle Clayton (2003) se enfocan en el estudio semántico de las palabras, que se refieren, por ejemplo, a lo absurdo. Entretanto, José Miguel Oviedo (1979) solo se ocupará del poema "II" para vincularlo con el rol que cumple la existencia en esa realidad que se exterioriza; al igual que Gabriella Menczel (2010 [2007]) que únicamente se encarga del poema "LXXVII" para corroborar el tópico de la lluvia y el canto. Por otro lado, Dasso Saldívar (1983) explica el significado de la palabra "trilce", como también lo hace Gerardo Mario Goloboff (1988) y Alberto López (2012). Julio Ortega (1986) realiza un análisis de esta obra literaria y asocia temas en común con *Los heraldos negros* (1919) y *Poemas humanos* (1939). Evodio Escalante (1992), Andrea Ostrov (1994) y Peter Avellaneda (2011) han coincidido en postular que la acepción de *Trilce* no alude a nada, no hay coherencia lógica, ni semántica, ya que la concepción es difusa y su interpretación, dificultosa; muy distinto de *Los heraldos negros* (1919), en el cual es primordial el tópico del sufrimiento. Finalmente, Marta Ortiz Canseco (2010) compara el contenido y la forma empleados en este texto con sus obras posteriores.

Analizar todos los temas del libro resulta imposible, pues sus contenidos son diversos, además de que cada poema posee una heterogeneidad interpretativa. En consecuencia, se posiciona el tópico del distanciamiento del yo poético sobre la realidad representada. En función de esta premisa, se relacionan los subtemas de la familia, la religión, el amor, el erotismo, la ruptura de lo tradicional, etc.

## 2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS EN *TRILCE*

Con la poesía de César Vallejo, en especial con esta obra literaria, se han transferido vínculos con la vida del autor. Existe quienes sostienen que este tipo de análisis es válido, mientras que otros plantean que es una equivocación.

Luis Monguió (1952) enfatiza e investiga los rasgos vivenciales de Vallejo, como lo determinará ulteriormente Jorge Kishimoto y Estuardo Núñez (González Vigil, 1993), junto con André Coyné (1999) y Rosario Valdivia Paz-Soldán (2010), al igual que Juan Espejo Asturrizaga (1965), que retoma este mismo tema, pero se explaya un poco más al indagar lo testimonial en el escritor peruano. Por otra parte, Keith McDuffie (1970) valida la propuesta hecha por los exégetas al relacionar los contenidos biográficos de *Trilce* (halla la correspondencia entre poesía y vida del poeta). Enrique Ballón Aguirre (1974) menciona que predominan rasgos vivenciales, como el del tópico de la cárcel, argumento que también elaboran Evodio Escalante (1992) y Américo Ferrari (1997). Ricardo González Vigil (1993) analiza lo acontecido al autor, como lo que le sucedió en Trujillo; y lo asocia con la vanguardia y los géneros del teatro y la narrativa. Hasta el momento, una inferencia contraria a la indicada es la de Miguel Ángel Huamán Villavicencio (1996), quien desarrolla la idea de que interpretar una obra literaria sobre lo biográfico es una falacia referencial, puesto que con ello solo se le


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

brinda un enfoque romántico (una supuesta individualidad aislada del creador) y se obvian las claves significativas del texto.

Manuel Lasso (2001) vincula el entorno histórico y vivencial de César Vallejo para localizar conexiones entre la realidad y el poema "XLVI" de *Trilce*. Araceli Soní Soto (2003, 2009) considera que la semblanza se asume en el poeta peruano, así como su escritura, por la alusión al tema de la muerte, que es primordial en su obra, junto con sus percepciones, sensaciones y sentimientos de la condición humana, y, en especial, en *Trilce*. Por eso, recurre a mitos universales y cristianos, fundados en la cultura, la religión, el contexto social, cultural y literario, además de presentar estos tópicos con precisión y sonoridad lingüística. A su vez, Marta Ortiz Canseco (2010) hace un recuento de la vida de Vallejo, junto con sus publicaciones, luego de precisar el abordaje histórico del Perú y los movimientos literarios. Trabajo muy similar realiza Avellaneda (2011) al retomar la biografía del autor para interpretar sus obras desde el entorno: *Los heraldos negros* (1919), *Trilce* (1922), *El tungsteno* (1931), *Poemas humanos* (1939), *España, aparta de mí este cáliz* (1939) y *Paco Yunque* (1951). Daniel Arroyo Paredes (2011) se basa en la vida del escritor y su determinado contexto (Vallejo conocía de Medicina y los casos de fetos muertos en la segunda década del siglo XX en su país), acompañado con su sensibilidad, para indagar sobre el tópico del aborto (muerte del feto). En función de esa temática, interpreta sus distintos poemarios (*Los heraldos negros, Trilce* y *España, aparte de mí este cáliz*), al igual que sus ensayos, sus obras teatrales y su narrativa. Sin embargo, se enfoca más en la cosmovisión que en el análisis retórico de las figuras literarias (no se aprecia un rigor metodológico y teórico explícito para erigir el trabajo interpretativo). Diana Rodríguez Sánchez (2012) formula que en ese texto se observa la filiación del contexto vivencial o personal. Verbigracia, con respecto al contenido, precisa que hay un aparente intento de suicidio por cuestiones amorosas y la construcción de un espacio intelectual que merece críticas y reprensiones (el hecho de estar preso lo condujo a esta forma nostálgica de pensamiento). Asimismo, arguye que, para comprender la visión de Vallejo, es necesario especificar temas como la muerte, la madre, el erotismo, la recreación de aspectos biográficos, las influencias del entorno social, cultural y literario, entre muchos más.

Alberto López (2012) añade que las temáticas comprendidas de su vida son las menos herméticas, como la cárcel y la familia. En cambio, Martín Palma Melena (2012) concluye que *Trilce* sincroniza con las vanguardias, no por los tópicos, sino por la sensibilidad. Para señalar esto, se adoptan cuestiones vivenciales del autor, tales como la política, lo espiritual, lo existencial y lo artístico. Julio Ortega (2014) estudia a Vallejo desde su semblanza, para destacar los entornos que lo integraron, las publicaciones que realizó y el encarcelamiento que padeció. Daniel Arroyo Paredes (2014) vincula la vida del poeta con los temas de la fecundación y el aborto (que se abarcan de manera metafórica y real). A su vez, contextualiza nociones que se elaboraron en la historia peruana, como los símbolos asociados a estos (sal, orina, medicina, feto, número tres, etc.).

Mi postura a propósito de la hermenéutica de esta obra desde lo biográfico es favorable, ya que complementa la investigación de la cosmovisión del escritor peruano. No obstante, coincido con Huamán Villavicencio (1996) al sostener que con esa posición se genera una falacia referencial, consistente en la devaluación de lo literario y la supuesta preferencia a lo extratextual.

## 3. TÓPICOS SOBRE EL SENTIMENTALISMO Y LA FAMILIA EN *TRILCE*

Este tema que relaciona la sensibilidad del poeta, junto con las vivencias que suele atravesar una persona con su familia. Inicialmente, José Miguel Oviedo (1964) postula que Vallejo exige una actitud diferente para el lector, no tanto por buscar el sentido a las palabras, sino de encontrar el efecto causado o la aptitud emotiva provocada. Antonio González Montes (1969) plantea que en *Trilce* los motivos dominantes son su madre (se alude a una pena interminable)

y la cárcel (consiste en un dolor irremediable). Roberto Fernández Retamar (1969) propone que el tema de la familia en el escritor peruano origina la ternura y lo grotesco en su poesía dramática, caracterizada de imágenes y hallazgos verbales. También, compara al autor con la sensibilidad que expone Charles Chaplin en sus películas. Este es un trabajo semejante que configura J. Patrick Duffey (2003) al investigar sobre la poética de Vallejo y localizar similitudes con las representaciones hechas en el arte del humorista inglés, como lo cómico, lo absurdo, lo trágico, la velocidad, la ternura, el odio y la indiferencia. Marcelo Coddou (1973) analiza el tópico de la orfandad en este poemario. Wáshington Delgado (1984) califica la poesía de este como difícil y oscura, en la que se revela un mundo puramente interior, intenso y escondido, como sus vivencias de la infancia perdida, la madre olvidada, los días de prisión, los amores fortuitos, la vida del hogar con el padre y los hermanos. En general, es una muestra de la pérdida del valor comunicativo; por ende, predomina la expresividad en el lenguaje. James Higgins (1993) menciona que en una parte de la poesía del autor se logra la exhibición de un sujeto marginado, un niño (que posee una dependencia emocional frustrada), que desconoce la realidad y no reclama ante esa situación. Por ello, la obra poética del escritor peruano tiene la función de reivindicar valores culturales de la periferia, frente a los constituidos por la cultura imperiosa. Américo Ferrari (1997) aborda el tema de la ausencia de la madre. Entretanto, Rómulo Paredes (Vallejo, 1997c) argumenta que el poeta cuenta con un dominio de la expresión, porque consiste en un lenguaje muy íntimo, que a la vez exterioriza la ingenuidad del autor por el tratamiento que hay de sus personajes con personas adultas. Nohora Viviana Cardona (2004) desarrolla las temáticas de la orfandad metafísica, la culpa, la cárcel, el tiempo: una concepción barroca de la vida y, por lo tanto, pesimista.

Ricardo Silva-Santisteban (2004) indica que las nociones abarcadas por César Vallejo comúnmente son el incesto, la infancia y el alimento. Antenor Orrego (Mariátegui, 2005 [1928]) ha fundamentado que *Trilce* posee una estética sin referentes previos. En consecuencia, articula una verdadera libertad. Según Lawrence Allan Carrasco Santaya (2005), la actitud romántica, cognoscitiva, afectiva, fisiológica, moral y moderna del escritor peruano con respecto a la naturaleza, el espiritualismo, la fantasía metafísica y teológica, lo cotidiano, la libertad y el individualismo tiene la finalidad de hallar la felicidad humana. Por otra parte, Enrique Bruce Marticorena (2008) identifica la presencia de la figura de la madre, desde lo materno-erótico, además de que la imagen del niño se manifiesta oralmente. Mercedes Izquierdo Galindo (2009) expone la acepción de "guarismo" para abordar todo lo que alude a lo que es imposible de ser armonioso, como la orfandad y la vida misma del autor, con la intención de analizar los poemas de su obra literaria. Rosario Valdivia Paz-Soldán (2010) indaga las conexiones con el entorno familiar. Finalmente, Camilo Fernández Cozman (2019) infiere que Vallejo crea palabras y explora la sonoridad de estructuras para tratar temas, como el de la cárcel o la ausencia de la madre.

Las propuestas de la exégesis literaria coinciden en vincular los tópicos sentimentales sobre la base del poeta y su familia, la humanidad, junto con lo que producen estos círculos sociales (el temor, el amor, el juego, etc.). Por otro lado, se logra una mejor comprensión si el escritor peruano se inserta en el universo poético para demostrar esas vivencias y generar extrañeza o distanciamiento, ya que él, de alguna forma, no es partícipe de lo que desea promover: está alejado, solo recuerda y exhibe la felicidad de otras personas u otras entidades.

## 4. TEMA DEL AMOR CON EL DESAMOR EN *TRILCE*

La crítica literaria ha corroborado las temáticas del amor y el desamor en la poesía de Vallejo. Saúl Yurkiévich (1958) prioriza los aportes de este texto que se apartan del sentimentalismo de otros poemarios como *Poemas humanos* (1939). Evodio Escalante (1992) considera que en *Trilce* no hay poemas de amor, pero sí de sexo, a causa de que existe alusión a lo carnal y el


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

falo (formulaciones tomadas de Jacques Lacan). Américo Ferrari (1997) analiza el tema erótico y la presencia de la mujer en este libro. Nohora Viviana Cardona (2004) añade que los poemas de Vallejo se estriban del amor y el erotismo, junto con el vínculo ambiguo con la mujer, por ejemplo, se la llama "madre", "novia" o "amante". Mercedes Izquierdo Galindo (2010b) arguye que el autor en esta obra literaria emplea la estrategia de entrada y salida en las relaciones con la amada (amor de pareja), con la finalidad de provocar sensaciones de vida o muerte y placer o dolor.

Los hermeneutas han detectado la exhibición del amor en los poemas, aunque reitero que hallar este tópico no favorece a la precisión de los interminables contenidos que se localizan en todo *Trilce*. Por otro lado, manifiesto mi postura en oposición a lo señalado por Evodio Escalante (1992) al sostener que no se evidencia el amor en el libro, sino el erotismo, debido a que se encuentran ambas concepciones, sin necesidad de excluir a uno para preferir o priorizar la predominancia del otro.

## 5. ALUSIÓN A LA EXISTENCIA, MEDIANTE LA VIDA Y LA MUERTE EN *TRILCE*

Una de las temáticas que se erigen en este poemario es la que abarca la vida, en contraste con la muerte, es decir, el cuestionamiento de la existencia del hombre. Para iniciar, James Higgins (1970) interpreta unas estrofas del texto, en relación con los temas del hombre, el vacío, el exilio, la familia, la vida y la muerte. Américo Ferrari (1972) estudia la concepción de la muerte en los poemas de César Vallejo, junto con la del hombre y el tiempo. Marcelo Coddou (1973) confronta el poema "LXXV" para ver la noción de la presencia humana y compararla con la desarrollada por el crítico Eduardo Neale-Silva (1975b), al referirse al tópico vida-muerte, que es analizado igualmente por Luis Alberto Sánchez (1975). Por otra parte, Giovanni Meo Zilio (2002 [1960]) plantea que, en *Trilce*, como también en *Poemas humanos* (1939), aparece el dolor existencial del hombre y el pesimismo, vinculados con la angustia espacio-temporal y el sinsentido, con un estilo dialéctico, que son contrastados (esperanza, amor, vida, protesta, solidaridad, amistad y optimismo). Ricardo Silva-Santisteban (2004) califica este texto como una poesía existencial. Álvaro Llosa Sanz (2006) propone que el autor cuenta con un interés por los temas de la vida y la muerte, además, configura fantasmas que son simulacros de las representaciones del lenguaje y la escritura. Araceli Soní Soto (2007, 2008) determina la significación de la vida, a diferencia de la muerte (a la que incorpora el acto sexual), la cual corrobora en los poemas "IX" y "XIII" y es reforzada con recursos estilísticos, su metapoética. Mercedes Izquierdo Galindo (2010a) aprecia el tratamiento del hombre en función del tiempo (incorpora figuras como la mañana, la tarde, la noche, los meses y otras formas de transcurrir el tiempo) y la muerte (como la pérdida), para el análisis en los poemas del libro.

La temática de la vida, opuesta a la muerte, junto con la del cuestionamiento de la existencia humana, resulta importante ubicarla. Sin embargo, no se alude a la cosmovisión que asume el poeta, similar a lo que indica Giovanni Meo Zilio (2002 [1960]), quien se refiere a Vallejo como quien adopta una postura desde la muerte, la cual es destacada por sensaciones inversas (la vida, la felicidad, etc.). Ante esa formulación, se consolida la idea de que el escritor peruano opta una lejanía de la exposición de la realidad que manifiesta en *Trilce*. Con ello, él es ajeno a cualquier postura que se elabore en el contenido; no obstante, se declara que al ser distante se revela, por lo que asocia la muerte con una represión personal.

## 6. EL TÓPICO DE LA RELIGIÓN EN *TRILCE*

Este tema ha permitido que los críticos busquen abordajes religiosos a través de elementos significativos, como el de Dios. Inicialmente, James Higgins (1970) postula que la poesía de César Vallejo demuestra una crisis de espiritualidad en nuestra época. Antenor Orrego (Sánchez, 1975) sostiene que el escritor peruano busca vencer la trágica limitación del hombre

para encontrarse con Dios; por eso, se desliga de las técnicas para abarcar la naturaleza y el ser en su máxima expresión. Stephen Hart (1987) localiza la filiación religiosa (presencia de la Iglesia) en la biografía del autor. Gerardo Mario Goloboff (1988) plantea que existe una oposición a este dogma por el desarrollo del erotismo en *Trilce*. Gustavo Gutiérrez (González Vigil, 1993) alude a lo espiritual, porque propone tópicos de la Biblia como intertexto. Verbigracia, el dolor conduce a la solidaridad y lo divino, igualmente, erige su fe y el amor. Juan Manuel Martínez (1997) identifica al poeta con el Cristo sufriente. Giovanni Meo Zilio (2002 [1960]) menciona que el autor posee una influencia y un pensamiento religiosos, tal como lo argumentará también Rosario Valdivia Paz-Soldán (2010). Nohora Viviana Cardona (2004) indica que este dogma está articulado en el poemario. Además, afirma que sobre este aspecto los exégetas literarios han asegurado que Vallejo descifraba la historia mundana con las pautas de la historia sagrada. Posteriormente, Martín Palma Melena (2012) fundamenta que la creatividad del escritor se debe a su religión (vínculo del alma y el espíritu).

La hermenéutica literaria aludida en el párrafo anterior ha optado distintos tratamientos en relación con el modo como el autor aborda la religión en *Trilce*. Mi posición frente a la lectura de su poemario revela que hay tres etapas que guían la interpretación. Primero, se introducen elementos espirituales, tal como lo infirieron Stephen Hart (1987), Gustavo Gutiérrez (González Vigil, 1993), Giovanni Meo Zilio (2002), Rosario Valdivia Paz-Soldán (2010), Nohora Viviana Cardona (2004) y Martín Palma (2012), ya que se detecta el influjo de la Biblia, con patrones que se refieren a la conducta de Cristo. Segundo, se provoca la ruptura de lo religioso por propiedades modernas, tal como lo consideraron James Higgins (1970) y Gerardo Goloboff (1988). Tercero, se muestra una persistencia de lo espiritual en la cultura peruana, a pesar de que en la realidad se cuestiona o se critican sus dogmas.

## 7. EL CAMBIO SOCIOÉTICO EN *TRILCE*

Mariano Iberico (1963) formula que Vallejo adopta un cambio social, a partir de una conservación y una valoración sobre la naturaleza. Roberto Paoli (1981 [1964]) especifica que el escritor elabora una poesía revolucionaria, con la que demuestra la supervivencia de un ideal en la vida real, a causa de que manifiesta sus necesidades materiales y primarias. Antonio Cornejo Polar (1982) señala que el impacto que genera el reconocimiento del autor ha repercutido profundamente en la psicología de los peruanos (catalogado un país tercermundista), puesto que se reivindica frente a las culturas de Occidente. Margaret Abel-Quintero (1988) asume que en *Trilce* se observa la existencia individual de las personas por medio de sus actos. Ricardo Falla (González Vigil, 1993) añade que en los poemas se busca una conciencia ética, basada en una nueva moral que humaniza al hombre. Ricardo González Vigil (1993) examina la España que configura el poeta en sus obras literarias, para llegar a la conclusión de que su país, lamentablemente, contiene una cultura incipiente en torno al europeo. Eva Valcárcel (1993, 1994 [1992]) desarrolla la idea de que el texto es tratado como una materia objetual en la que se alteran los signos de la "desrealidad": hay un absurdo puro con respecto a lo poético. Esta reflexión se caracteriza por ser intelectual y corpórea, a diferencia de la representación, dudosa y oscilante. David Sobrevilla (1994) arguye que César Vallejo se desvincula de la historia para abordar temas subjetivos, los cuales no implican lo universal, sino más bien los problemas sociales (las dificultades que atraviesa el Perú, aunque se sirve de técnicas extranjeras para expresarlas). Mariátegui (2005 [1928]) aclara que el escritor constituye una poesía fundada en un alma que anhela la verdad. En consecuencia, articula un estado doloroso y exultante (expresión pura e inocente), como también un modo sencillo y humilde, y se distancia de todo ornamento retórico. Según Carlos Zavaleta (2006), el poeta pretende devolver la moralidad a la cotidianidad, quiere desligarse del tedio de la vida, transgredir la realidad en la que vive, dejar de seguir maquinalmente las mismas acciones, volver a gozar y


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

abandonar lo cotidiano, instaurado en su temática (fondo) y su construcción poética (forma). Avellaneda (2011) vincula los tópicos que erige el autor con la subjetividad de la sociedad. Alberto López (2012) postula que *Trilce* destaca la libertad individual. Enseguida, Miguel Ángel Huamán Villavicencio (2016) sostiene que César Vallejo ocasiona un humanismo comunicativo. Para ello, se vale de los teóricos Jean Baudrillard, Guy Debord y Mario Perniola, quienes plantean la exposición de una sociedad inmiscuida en las tecnologías. Esto explica la existencia de un lenguaje enajenado.

La intención que han tenido los críticos literarios con respecto a la inserción ética que se demuestra en *Trilce* es la de incorporar modelos de humanismo que deben imitarse. Sin embargo, más que ello, el escritor peruano es colocado como un ser utópico sobre la base de las experiencias que propone y enuncia en sus poemas; es decir, los valores se hallarán en el contenido de este libro. En cambio, el perfil de persona que se identifica por la práctica de esta ética es el propio autor.

## 8. LO SOCIOPOLÍTICO EN *TRILCE*

A continuación, menciono los análisis realizados en este poemario y la obra poética de Vallejo en general en torno a lo sociopolítico. Para empezar, Neale-Silva (1970) argumenta que no debe interpretarse este libro desde la sociología, ya que no se encontrará ni un referente ni manera de tratarlo, aunque coincida en el poema al aludirlo como tema. Cisneros (González Vigil, 1993) ve el rol político y militante del poeta, unido al sentido poético, solamente en sus crónicas. James Higgins (1993) indica que el autor peruano nunca puso su literatura al servicio de una ideología política, sino que implementó una original, para exhibir su experiencia y su cosmovisión personal. Por ejemplo, no manifestó una solución ante el atraso tercermundista o el sector económico, como sí lo hacían escritores de países desarrollados. Meo Zilio (2002 [1960]) fundamenta que Vallejo posee una filiación. Posteriormente, Valdivia Paz-Soldán (2010) detecta las tendencias políticas en su poesía. Alberto López (2012) infiere que los significados de *Trilce* se extraen de la realidad, y, por ello, de su contexto sociopolítico, a pesar de emplear hermetismo y autorreferencialidad.

Sobre las posturas consideradas, concuerdo más con la formulación de Higgins (1993), porque la presencia de la ideología sociopolítica del autor no es correlativa con la de ningún partido político o cosmovisión en especial. Él adopta su propio modelo que resulta más ético que político en sí. Más bien, pensar lo ideológico en el escritor peruano es una consecuencia de asumir las pautas éticas que él exterioriza en el poemario.

## 9. EL INDIGENISMO EN *TRILCE*

Primero, José Carlos Mariátegui (2005 [1928]) hace una investigación en su poesía y localiza la condición indígena, al igual que Eduardo Neale-Silva (1970), quien arguye que en los poemas de *Trilce* hay una alegoría de la raza india. Caso opuesto es lo que añade Charles B. Driskell (1978), quien concluye que en este libro se ofrece una visión panorámica de la realidad. Por lo tanto, no es únicamente una postura indigenista. Luego, Francisco Umbral (1988) postula que el autor desmiente y excluye la noción del indigenismo en el texto. En cambio, Nohora Viviana Cardona (2004) ubica el conflicto racial y social (lo cosmopolita en enfrentamiento contra lo provincial). Finalmente, para Camilo Fernández Cozman (2009), la obra de César Vallejo constituye una exposición de su tiempo, puesto que no fue asimilado en el indigenismo regionalista de Luis E. Valcárcel, ni se solazó en el cosmopolitismo ajeno a la reflexión sobre el Perú como nación. De algún modo, buscó conciliar la cultura andina con la perspectiva internacional.

Particularmente, no encuentro rasgos indígenas en *Trilce*, a causa de que la sensibilidad y los espacios son recreados por el autor de forma innovadora. Por otro lado, no es primordial

en su poesía identificar un conflicto entre lo indígena y lo cosmopolita, tal como lo sostuvo Cardona (2004).

## 10. TEMAS COMPLEMENTARIOS

Para empezar, André Coyné (1968) plantea que no existe correspondencia con el tiempo. Julio Ortega (1970, 1986) propone que la realidad revelada en *Trilce* contiene contradicciones y paradojas, como el tiempo, ya que el hombre y su espacio-tiempo son temporales, y pensar el tiempo es señal de dolor. Prosiguiendo con esa línea temática de análisis, Cesare del Mastro Puccio (2000) investiga sus distintas maneras de adoptar la temporalidad, desde el yo poético (el pasado, el presente, el futuro y las fusiones entre los tiempos). Asimismo, Ricardo Silva-Santisteban (2004) fundamenta que la concepción del tiempo en el libro es predominante. Por otro lado, Américo Ferrari (1972) confronta el tópico de la historia en los poemas de César Vallejo, como además lo realiza Francisco Umbral (1988), quien argumenta que esta obra abunda en referencias históricas. Según Roberto Paoli (Ballón Aguirre, 1974), los intereses del escritor peruano son vastos: política, sociedad, filosofía, arte, música, literatura, moda, costumbres, ciencias, en fin, toda la realidad política, social y cultural de su tiempo. Luego, Hans Magnus Enzensberger (Ortega, 1974) le otorga una significación a lo ilógico, expresada en su artículo "Vallejo: víctima de sus presentimientos", en el que se indica que *Trilce* representa "tres soles" o también "tres monedas del sol". Eduardo Neale-Silva (1975a) desarrolla el tema del movimiento y se menciona a los contrarios, igual que como lo elaborará María Soledad Montañez (2005), al decir que este texto es un experimento, debido a la necesidad de deconstruir oposiciones metafísicas (interior-exterior, hablar-escribir, alma-cuerpo, razón-sentimiento, abierto-cerrado, etc.). Julio Ortega (1986) infiere que en este libro se recurre al testimonio y lo confesional. Eva Valcárcel (1990) corrobora dos poemas para relacionar la naturaleza (el mar) con el hombre (primera, segunda o tercera personas). Andrea Ostrov (1994) aborda lo material en el texto. Enseguida, Ignacio Sopla-Puco (Vallejo, 1997c) considera que Trilce no se justifica desde la razón, porque no se encuentra en el nivel de ser criticado. Por consiguiente, no es arte para él. César Ángeles (1999) alude que el escritor peruano revela su humor solo en Poemas humanos (1939), entendiendo por este el cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico, sin necesidad de llegar a la risa. Asimismo, en este poemario, se aprecia el uso de la hipérbole. Pedro José Granados Agüero (2007 [2005]) formula que el libro se asocia con la marinera limeña (o canto de jarana), a la que se le han introducido muletillas o términos literarios musicales que alargan su duración. Julia Inés Muzzopappa (2008) especifica que un aspecto constante en Trilce son las imágenes pertenecientes al mundo animal. Estas conforman una red, a modo de plataforma, en la que se inserta la metafísica de la poética vallejiana. Por otro lado, asume que el poema "IX" del texto involucra dos planos: el corporal y el metafísico. Para finalizar, Arroyo Paredes (2011) erige la idea de que en este poemario y la obra poética de Vallejo se hace referencia a los animales.

Como indiqué al inicio del estado de la cuestión, es propicio determinar un tema que contenga o sea el primordial sobre los demás, pues se genera el análisis de múltiples tópicos.

## 11. INTERPRETACIONES HERMENÉUTICAS Y TEÓRICAS

En esta segmentación, arguyo la investigación que ha realizado la exégesis literaria en función del balance del estado de la cuestión: autores que han estudiado los distintos postulados de *Trilce*, como también de su obra poética completa. Además, sostengo en este apartado las aplicaciones que han hecho los críticos en torno a contenidos teóricos.

Primero, Enrique Ballón (1974) estudia a César Vallejo desde la semiótica de A. J. Greimas y Roland Barthes; igualmente, plantea que se llega a la ocasión de que el libro, en las alteraciones significativas o las digresiones conocidas por nosotros, llega casi al límite


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

infranqueable de la destrucción del mensaje. Segundo, Kenneth Brown (1988) alude en las notas al pie de página a los hermeneutas literarios que han analizado los poemas que él interpreta. Tercero, William Rowe (1988) confronta la concepción del tiempo que emplea el escritor peruano en su texto, apoyado en las posturas teóricas de Henri Bergson y Edmund Husserl, que lo clasifican en tiempo cósmico, biológico e inmanente al ser. Cuarto, Andrea Ostrov (1994) recurre a la teoría semiótica y el psicoanálisis de Jacques Lacan para abarcar las relaciones existentes en el discurso entre el sujeto, el objeto de deseo y el otro, además de indagar con respecto a la figura materna como imperante en su poemario, porque ella se prioriza por la falta o la carencia. Quinto, Rocío Oviedo Pérez (2003) propone que el autor posee influjo de la música, el teatro y mayormente del cine; en especial, el de Charles Chaplin (considerando su película *La quimera de oro*), debido a que es de su interés lo simultáneo, las focalizaciones (el *zoom*), la fotografía y el reportaje cinematográfico expresado en palabras (esta experimentación del cine también es propia de las vanguardias). Sexto, Michelle Clayton (2003) comenta unos estudios hechos por la exégesis literaria en función de *Trilce*. Séptimo, Pedro Granados (2004) utiliza el método hermenéutico. Octavo, Enrique Bruce Marticorena (2008) aplica la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud para corroborar el tema del padre, la madre y el niño en este texto, al igual que los tópicos de Edipo y el narcisismo. Noveno, Marta Ortiz (2010) confronta el libro de Marco Martos y Elsa Villanueva, *Las palabras de Trilce* (1989). Décimo, Daniel Arroyo (2011) retoma aportes de autores en torno a César Vallejo para complementar sus análisis de los poemas. Sin embargo, no constituye un balance o una crítica sobre la misma. Posteriormente, Alberto López (2012) hace mención de formulaciones hechas por el estado de la cuestión, con respecto al compendio artístico del autor en su totalidad. A su vez, se basa en las nociones de Henri Bergson para indagar en función de la temática de la intuición, a propósito de la reinvención del lenguaje que se desarraiga de su poesía. Más adelante, Enrique Bruce Marticorena (2014) explica la teoría del género localizada en *Trilce.* Para terminar, Camilo Fernández Cozman (2014) realiza un estudio argumentativo de la obra poética del escritor peruano, característica propia que no ha desarrollado la crítica con pertinencia, con el uso de la retórica general textual, fundamentada por Giovanni Bottiroli (1993) y Stefano Arduini (2000). Además, es el primero que sistematiza a los investigadores en torno al poeta, de forma cronológica (cincuenta, sesenta y ochenta).

La exégesis literaria ha aplicado diversos conceptos para hallar nuevas expectativas e interpretaciones de la lectura de *Trilce*, como también primeras aproximaciones y clasificaciones hechas sobre la hermenéutica literaria. A diferencia de los trabajos anteriores, recopilé y analicé una cantidad considerable de artículos y libros de estudio en torno al poemario y el panorama expuesto de la poética de César Vallejo.

## 12. A MODO DE CONCLUSIÓN

La exégesis literaria derivada de *Trilce* (1922), sobre la base de los dos tópicos investigados (el análisis semántico y los estudios hermenéuticos y teórico-aplicativos), logró que se detectaran elementos de la idiosincrasia peruana, propia de la cultura, como el de la familia o la religión, que se articulaban con sucesos cotidianos (la vida, la muerte o el distanciamiento). A partir de ella, se descubrió la posibilidad de que existan postulados semejantes u opuestos debido a su pluralidad y su heterogeneidad, considerando que cada uno contribuía de algún modo a la producción de la labor crítica: el estado de la cuestión. Del mismo, concluí que es factible establecer una visión panorámica de lo que se indaga o se cuestiona sobre una determinada obra literaria. Por ese motivo, expondré sintéticamente los resultados de este artículo con una argumentación detallada y sintética.

Con respecto al análisis semántico, destaqué nueve segmentaciones. Primero, los aspectos biográficos logran la diversificación de postulados que permiten que el lector se internalice en la configuración del yo poético. Sin embargo, son incompletos si se pretende hallar una

interpretación significativa sobre la obra; es más, por ser de carácter extratextual, genera un desvío de sentido para su análisis. Segundo, los tópicos del sentimentalismo y la familia son propicios desde una percepción distante de la compañía entre los miembros congéneres, puesto que la ausencia de los mismos provocará emociones catárticas en el enunciador y el lector. Tercero, el tema del amor en oposición al desamor es frecuente, ya que sirve como móvil para vincular el sentimiento humano con los modos de expresión. Cuarto, se alude a la existencia, mediante la vida y la muerte, sin asumir que el poeta se involucre en una toma de posición, debido a que su implicancia reforzaría una de las dos nociones. Quinto, el dogma de la religión es atribuido constantemente por medio de particularidades predominantes, como la referencia a Dios, lo espiritual, la Biblia y lo ético. No obstante, hay tres tipos de asimilaciones en función de esta temática: la aceptación, el rechazo y la persistencia a pesar de la negatividad moderna. Sexto, se produce un cambio socioético en *Trilce* por la inserción implícita de modelos humanos que poseen patrones conductuales basados en el buen actuar. Séptimo, lo sociopolítico persiste a causa de que el enunciador ha instaurado su propia cosmovisión en torno a la realidad. Octavo, se asocia el indigenismo en el poemario con lo pasional; por el contrario, los elementos más significativos para esta denominación tendrían que estar configurados con las referencias locales y geográficas, que no están exteriorizadas. Noveno, los temas complementarios son múltiples (la temporalidad, la historia, lo ilógico, lo simbólico, las dicotomías duales en oposición, lo confesional, lo artístico, lo cómico, etc.). Esto es una muestra de que el libro origina un enriquecimiento literario por sus incontables interpretaciones y la aparición de exégetas que se interesan en esta obra. Por otro lado, sobre la base de las interpretaciones hermenéuticas y teóricas, hallé que fue posible clasificar los estudios críticos que se hicieron en torno a Vallejo y aplicar contenidos teóricos en los poemas, como, por ejemplo, la semiótica de Greimas y Barthes, la temporalidad según Bergson y Husserl, el psicoanálisis de Jacques Lacan, la influencia cinematográfica de Charles Chaplin, el narcisismo y el complejo de Edipo que propone Freud, la teoría del género y la retórica general textual.

## Bibliografía

ABEL-QUINTERO, Margaret (1988) "Sobre ausencia y presencia en *Trilce*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (454-455), pp. 283-288.

ÁNGELES, César (1999) "César Vallejo y el humor", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (12), https://goo.gl/SqzWc9 (11 enero 2020).

ARROYO PAREDES, Daniel (2011) *Análisis intertextual-retórico del aborto literal y la metáfora en la obra de César Vallejo*, tesis de licenciatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

—— (2014) *El nacimiento frustrado en la obra de César Vallejo*, Lima, Diosa Ambarina.

AVELLANEDA, Peter (2011) "La vida íntima en las obras de César Vallejo", https://bit.ly/2RbYGLf (11 enero 2020).

BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1974) *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

BROWN, Kenneth (1988) "Trilce", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(454-455), pp. 267-278.

BRUCE MARTICORENA, Enrique (2008) "El cuerpo materno y la ley del padre: en pugna por el niño poeta en el espacio de escritura de *Trilce*", en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, (67-68), pp. 45-62.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

BRUCE MARTICORENA, Enrique (2014) *Madre muerta inmortal: género, poética y política desde los textos de César Vallejo*, Lima, Universidad San Ignacio de Loyola.

CARDONA, Nohora Viviana (2004) "Las imágenes poéticas de César Vallejo", en *Poligramas*, (21), pp. 67-78.

CARRASCO SANTAYA, Lawrence Allan (2005) *Las ideas estéticas de César Vallejo*, Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

CLAYTON, Michelle (2003) *Touching Trilce*, tesis doctoral, Estados Unidos, Universidad de Princeton.

CODDOU, Marcelo (1973) "Una perspectiva de análisis de tres poemas de César Vallejo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (2-3), pp. 443-467.

CORNEJO POLAR, Antonio (1982) *Narración y poesía en el Perú*, Lima, Hueso Húmero.

COYNÉ, André (1968) *César Vallejo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

——— 1999, *Medio siglo con Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

DEL MASTRO PUCCIO, Cesare (2000) "Entre la estilística y la semiótica; denotación y connotación en *Trilce* XXIII", en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 1.er semestre (33), pp. 19-66.

DELGADO, Wáshington (1984) *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, Lima, Rikchay Perú.

DELGADO DEL AGUILA, Jesús Miguel (2018) "El discurso retórico en *Trilce* (1922), perlocutivo para el afianzamiento del núcleo familiar", en *Revista Iberoamericana de Argumentación*, (17), pp. 23-60, https://bit.ly/2Nhtw3O (11 enero 2020).

——— (2019) "Estado de la cuestión de *Trilce* (1922) de César Vallejo", en: *Revista Espergesia*, 6(1), pp. 92-106, https://doi.org/10.18050/esp.2014.v6i1.1630 (11 enero 2020).

DRISKELL, Charles B. (1978) "César Vallejo y el 'mito' del indio en un poema de *Trilce*", en *Mester*, 1(7), pp. 9-19.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965) *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, Juan Mejía Baca.

ESCALANTE, Evodio (1992) "Retornar a *Trilce*. Hacia una lectura afirmativa de César Vallejo", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, (495), pp. 9-13.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén (2009) "El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación", en *Raído*, 3(5), pp. 17-28.

——— (2014) *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

——— (2019) "Panorama de la poesía peruana contemporánea (desde Manuel González Prada hasta la generación del sesenta)", https://bit.ly/37Vs7b1 (11 enero 2020).

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1969) "Para leer a Vallejo", en *Ensayo de otro mundo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

FERRARI, Américo (1972) *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila Editores.

———, coord. (1997) "*Trilce*. Establecimiento del texto, introducción y notas", en César Vallejo, *Obra poética*, Madrid, Allca XX, pp. 159-169.

GOLOBOFF, Gerardo Mario, 1988, "Vallejo en *Trilce:* el retorno a las fuentes", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(454-455), pp. 279-282.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (1969) *César Vallejo*, Lima, Librería Studium.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, ed. (1993) *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GRANADOS AGÜERO, Pedro José (2004) *Poéticas y utopías en la poesía de Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

—— (2007) [2005], "*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (36), https://goo.gl/ZWYSHq (11 enero 2020).

HART, Stephen (1987) *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Londres, Tamesis Books Limited.

Higgins, James (1970) "El absurdo en la poesía de César Vallejo", en *Revista Iberoamericana*, XXXVI(71), pp. 217-242.

—— (1993) *Hitos de la poesía peruana*, Lima, Editorial Milla Batres.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Ángel (1996) *Como leer poesía: Vallejo dice hoy...*, tesis de maestría, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

—— (2016) "El humanismo comunicativo de César Vallejo", en Alfredo Rosas Martínez, coord., *En la costa aún sin mar*, México, Ediciones Eón, pp. 123-138.

IBERICO, Mariano (1963) "En el mundo de *Trilce*", en *Letras,* (70-71), pp. 5-52.

IZQUIERDO GALINDO, Mercedes (2009) "Los guarismos en *Trilce* - bajo la línea de todo avatar", en *Cartaphilus*, 6, pp. 103-121.

—— (2010a) "El juego de la imaginación en *Trilce*. El tiempo, un crisol de pérdida", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (45), https://goo.gl/k4MakQ (11 enero 2020).

—— (2010b) "El mundo de la pareja en *Trilce*", en *Cartaphilus*, (7-8), pp. 171-182.

LASSO, Manuel (2001) "Sobre el poema XLVI, de *Trilce*", http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh3vallejo4.htm (11 enero 2020).

LÓPEZ, Alberto (2012) "Tierra, amor y dolor en *Trilce*: una aproximación afectiva", en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 3(6), pp. 7-22.

LLOSA SANZ, Álvaro (2006) "Voces desde la *muervida*. De muertos vivientes: perspectiva(s) del fantasma en César Vallejo", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (34), http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/favallej.html (11 enero 2020).

MARIÁTEGUI, José Carlos (2009) [1928] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Orbis Ventures-*El Comercio*.

MARTÍNEZ, Juan Manuel (1997) "Dios en la poesía de César Vallejo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1(26), pp. 195-207.

MARTOS, Marco & VILLANUEVA, Elsa (1989) *Las palabras de Trilce*, Lima, Seglusa Editores.

MCDUFFIE, Keith (1970) "*Trilce* I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo", en *Revista Iberoamericana*, XXXVI(71), pp. 191-204.

MENCZEL, Gabriella (2010) [2007], "El canto de la lluvia: la palabra poética de Cesar Vallejo (*Trilce* LXXVII)", en Pierre Civil y Françoise Crémoux, coords., *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos Caminos del Hispanismo*, París, vol. 2, https://bit.ly/2R7yoK3 (11 enero 2020).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

MEO ZILIO, Giovanni (2002) [1960] *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Horizonte.

MONGUIÓ, Luis (1954) *La poesía postmodernista peruana*, Ciudad de México, Universidad de California.

MONTAÑEZ, María Soledad (2005) "Imágenes femeninas en la poesía vanguardista de: Nicolás Guillén: en *Otros poemas* (1920-1923), Vicente Huidobro: en *Poemas Árticos* (1918), César Vallejo: en *Trilce* (1919-1922)", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (29), https://bit.ly/2QI8jlJ (11 enero 2020).

MUZZOPAPPA, Julia Inés (2008) "César Vallejo: convulsión lingüística y dolor humano", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (39), https://bit.ly/2NjBRnx (11 enero 2020).

NEALE-SILVA, Eduardo (1970) "Poesía y sociología en un poema de *Trilce*", en *Revista Iberoamericana*, XXXVI(71), pp. 205-216.

—— (1975a) *César Vallejo en su fase trílcica*, Madison, Universidad de Wisconsin.

—— (1975b) "Visión de la vida y la muerte en tres poemas trílcicos de César Vallejo", en *César Vallejo*, Madrid, Taurus.

ORTEGA, Julio (1970) "Lectura de *Trilce*", en *Revista Iberoamericana*, XXXVI(71), pp. 165-189.

—— (1971) *Trilce: cuestionamientos de la persona. Figuración de la persona*, Madrid, Edhasa.

——, ed. (1974) *César Vallejo: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus.

—— (1986) *La teoría poética de César Vallejo*, EE. UU., Del Sol Editores.

—— (2014) *César Vallejo. La escritura del devenir*, Lima, Santillana.

ORTIZ CANSECO, Marta (2010) *La trayectoria de César Vallejo, cronista y poeta, en el campo cultural peruano de los años veinte*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

OSTROV, Andrea (1994) "*Trilce* del otro lado del espejo (lectura de un texto ilegible)", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, 44(2), pp. 347-356.

OVIEDO, José Miguel (1964) "César Vallejo", en *Biblioteca Hombres del Perú*, 1.ª serie, Lima, pp. 57-160.

—— (1979) "'*Trilce* II': clausura y apertura", en *Revista Iberoamericana*, XLV(106-107), pp. 67-75.

OVIEDO PÉREZ, Rocío (2003) "La imagen diagonal. De lo cinemático en César Vallejo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (32), pp. 53-70.

PALMA MELENA, Martín (2012) *Las vanguardias en Trilce: una concepción de la creatividad y del ser humano*, tesis de maestría, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAOLI, Roberto (1981) [1964] *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Firenze, Casa Editrice D'Anna.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Diana (2012) "1922: acercamiento a los contextos y alrededores de *Trilce*", en *Valenciana*, 5(10), pp. 183-209.

ROWE, William (1988) "Lectura del tiempo en *Trilce*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(454-455), pp. 297-304.

SALDÍVAR, Dasso (1983) "Develando a *Trilce*", en *Cuadernos Americanos*, 1(454-455), pp. 305-316.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1975) *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, tomo IV, Lima, P. L. Villanueva Editor.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2004) "César Vallejo y su creación literaria", en César Vallejo, *Obras esenciales*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 11-125.

SOBREVILLA ALCÁZAR, David (1994) *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*, Lima, Amaru.

SONÍ SOTO, Araceli (2003) "El sentido de la muerte en *Trilce*", en *Anuario de Investigación*, pp. 96-114, https://goo.gl/M7KDZB (11 enero 2020).

—— (2007) "Muerte/sexo en *Trilce*", en *Anuario de Investigación,* https://goo.gl/63Kx2Y (11 enero 2020).

—— (2008) "César Vallejo y la metapoética sobre la muerte. *Trilce* y el poema LV", en *Casa del Tiempo*, I(5-6), pp. 49-55.

—— (2009) "*Trilce*, la poética del absurdo", en *Casa del Tiempo*, II(22-23), pp. 18-26.

UMBRAL, Francisco (1988) "Historia y *Trilce*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(454-455), pp. 263-266.

VALCÁRCEL, Eva (1990) "*Trilce* XLV y LXIX: lectura de dos poemas de mar", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (12), pp. 125-134.

——, coord. (1993) "Del inconveniente de haber nacido. *Trilce* de César Vallejo. Los signos de una poética", en *Hispanoamérica en sus textos*, La Coruña, Universidade da Coruña, pp. 141-153.

—— (1994) [1992] "César Vallejo o la lucha por la forma: notas para una lectura hermenéutica de *Trilce* LXXIII", en José Ángel Fernández Roca, Carlos Gómez Blanco y José María Paz Gago, coords., *Semiótica y Modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 2, La Coruña, pp. 303-308.

VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario (2010) "Creatividad y comunión en César Vallejo, autor y traductor", en *Mutatis Mutandis*, 3(2), pp. 276-292.

VALLEJO, César (1991) *Obras completas*. Ed. crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil, tomo I, Lima, Banco de Crédito del Perú.

—— (1997) *Obras completas. Artículos y crónicas (1918-1939)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, tomo II, Lima, Banco de Crédito del Perú.

YURKIÉVICH, Saúl (1958) *Valoración de Vallejo*, Argentina, Universidad Nacional del Nordeste.

ZAVALETA, Carlos Eduardo (2006) *La prosa de César Vallejo*, Lima, San Marcos.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4153
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

# La musicalità mistica della poesia: la ricezione del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz nelle canzoni di Amancio Prada

DANIELE GUERINI
Università degli Studi di Torino

**Riassunto**
Con riferimento ad alcuni dei principi dell'estetica della ricezione, il contributo consegna al lettore un'analisi delle modalità con cui il *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz dialoga a distanza con la musica. Dopo aver tracciato un profilo degli elementi dottrinali presenti all'interno dell'opera, il discorso sul *Cántico* prosegue con l'analisi del celebre album del 1977, dal titolo omonimo, del cantautore spagnolo Amancio Prada. Dalle caratteristiche principali del suo personale stile, si giunge, infine, ad una delle possibili analisi di un disco che, ancora oggi, in un ambiente sonoro dominato dallo *streaming*, conserva una splendida bellezza.

**Resumen**
Con referencia a algunos de los principios de la estética de la recepción, esta contribución confiere al lector un análisis de las formas en que el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, se comunica a distancia con la música. Tras de dibujar un perfil de los elementos doctrinales que se encuentran dentro de la obra, se analiza el célebre disco de 1977, con el mismo título, del cantautor español Amancio Prada. De las principales características de su personal estilo, llegamos finalmente a uno de los posibles análisis de un disco que, aún hoy, en un entorno sonoro dominado por el *streaming*, contiene una espléndida belleza.

.

## 1. UN DIALOGO DAL FASCINO SENZA TEMPO

Fin dai suoi albori, la quarantennale carriera del celebre cantautore *leonés* Amancio Prada è stata fortemente caratterizzata dal suo stretto legame con l'opera letteraria e spirituale del patrono dei poeti spagnoli, il mistico carmelitano San Juan de la Cruz.

Risale al 4 aprile del 1977 alle 20:00, nella chiesa di San Juan de los Caballeros di Segovia, la prima presentazione dal vivo di quello che è diventato il suo disco più famoso, il *Cántico espiritual*: il manifesto del debutto, in bianco e nero, ritrae il musicista in un'iconica posa meditativa, con lo sguardo rivolto verso la sua inseparabile chitarra. Ad accompagnarlo sul palco, nella serata del debutto, c'erano José Torres al violino e Eduardo Gattinoni al violoncello. Pochi giorni dopo, il giornalista José Luis Rubio commentava ammirato sul quotidiano *Diario 16*, in un articolo dal titolo "Silbos amorosos. Estreno del *Cántico Espiritual* de Amancio Prada", le emozioni della serata:

> Una entusiasta acogida tuvo —el pasado sábado, en Segovia— la ejecución de "Cántico espiritual", de Amancio Prada, composición musical para voz, guitarra, violín y violoncello, sobre el apasionado poema erótico que hace cuatro siglos escribiera San Juan de la Cruz. […] Sin micrófonos ni otro aparato eléctrico que unas discretas luces, el "Cántico" fue ejecutado con limpia y estremecida perfección.

Daniele GUERINI, "La musicalità mistica della poesia: la ricezione del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz nelle canzoni di Amancio Prada", *Artifara* 21.1 (2021) Contributi, pp. 121-140.
Ricevuto il 26/10/2020 Accettato il 07/05/2021

> Prada cantó los versos y estuvo a cargo de la guitarra. Eduardo Gattinoni tocó el violoncello y José Torres el violín. […] A juzgar por esta primera ejecución, el "Cántico espiritual" de Amancio Prada es el mismo de San Juan de la Cruz. No hay ninguna versión personal, ninguna interpretación. La música subraya el texto, lo ilustra y lo ilumina, al tiempo que permite al oyente sumergirse en la tremenda sensualidad del poema. Hay momentos muy bellos, como el largo e intenso cuarto movimiento, donde la amada describe su primero, y casi irreal, encuentro con el amor. (Rubio, 1977: web)

Da quel momento, le canzoni di questo LP, registrato nello stesso anno per l'etichetta discografica Hispavox, hanno conosciuto una grande fortuna mediatica –che è andata ben oltre quella consentita dal circuito della musica indipendente– continuando a essere interpretate dal musicista con molta frequenza durante il suo, tutt'ora attivo, percorso artistico.

Nel corso degli anni ci saranno altre edizioni del *Cántico Espiritual*: tra queste, occorre segnalare quella del 1991, registrata in occasione del IV centenario di San Juan de la Cruz; quella del 2002, una raccolta dal titolo *Canciones del alma*; quella del 2007, la registrazione dal vivo *Concierto de amor vivo*; quella del 2010, *Cántico espiritual y otras canciones de San Juan de la Cruz* e, infine, quella del 2017, il libro-disco dal titolo *Canciones de San Juan de la Cruz*, edizione speciale in occasione del 40° anniversario dall'uscita del capolavoro di Amancio Prada.

Facendo riferimento alla prima edizione del 1977, questo contributo tenta una comprensione dei meccanismi attraverso i quali si è instaurato il proficuo dialogo a distanza tra uno dei capolavori letterari del Siglo de Oro spagnolo e quello musicale di Amancio Prada, in un'ottica di scambio creativo. L'argomentazione, inoltre, si muoverà all'interno di quelli che sono i principi fondamentali dell'estetica della ricezione delle opere letterarie sviluppati da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, i principali esponenti della cosiddetta "scuola di Costanza", con particolare riferimento al fondamentale ruolo attivo che, secondo questi studiosi, assume il lettore-ascoltatore nel dare forma all'interpretazione testuale, variando, con il proprio ausilio, la configurazione e i significati stessi dell'opera che interagisce con il suo "orizzonte culturale" (De Cristofaro, 2014: 271-272).

Per Jauss (1978), infatti, l'opera si configura come risposta a un interrogativo e si ripropone come tale a colui che leggendola ne diventa ricettore. Secondo lo storico e teorico della letteratura, la produzione (*pŏēsis*), che tradizionalmente è stata il centro della riflessione estetica, deve essere integrata all'*aísthēsis*, cioè al momento sensibile della ricezione. Questa affermazione, che va in direzione opposta al pensiero espresso dall'estetica moderna, restituisce alla sensibilità un importante valore. Il processo che dalla *pŏēsis* conduce all'*aísthēsis* trova, poi, il proprio compimento nella *kàtharsis*, dove il soggettivismo del giudizio estetico deve essere integrato all'interno di un orizzonte collettivo di comprensione, ovvero un dialogo, tra l'opera e il suo pubblico, nel quale una comunità si riconosce riflessivamente mediante l'individuazione di valori e significati condivisi. Queste premesse saranno sviluppate da Iser (1985; 1987) che si concentra sull'atto di lettura come vera coproduzione del testo. Per l'accademico tedesco, il testo letterario, difatti, a differenza di quelli che descrivono un mondo effettivamente esistente –come, ad esempio i testi giuridici– si risolve nell'interazione attiva con il lettore e nel significato provocato dalla sua reazione alla lettura.

Una delle sensazioni che colpiscono maggiormente coloro che si accostano per la prima volta al *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz è quella di trovarsi, senza ombra di dubbio, di fronte a un'opera dal fascino senza tempo. Tra le innumerevoli peculiarità che la caratterizzano, infatti, si rivela interessante, ai fini di questa indagine, porre l'accento sulla sua capacità di ispirare riscritture.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

## 2. JUAN DE LA CRUZ: DALL'OSCURITÀ DI TOLEDO ALLA BELLEZZA DEL *CÁNTICO*

### 2.1 *Cántico* d'amore mistico

Dal punto di vista letterario, il *Cántico espiritual*[1] rappresenta la sintesi dell'intera vicenda umana, poetica e mistica di San Juan de la Cruz. Le continue e incessanti attenzioni dedicate alla stesura del testo rappresentano il suo profondo tormento interiore di fronte al tentativo di armonizzare, sulla pagina scritta, il grande numero di elementi eterogenei che compongono il poema, ovvero "il contenuto mistico, l'espressione estetica, la formulazione delle idee e l'adattamento pedagogico" (Dell'Aquila, 2018: 201).

L'opera si presenta suddivisa in trentotto unità poetico-dottrinali[2] composte dalle strofe e dal loro commento. Lo schema di queste unità è sempre il medesimo: la *Anotación para la canción siguiente*, posta a fine di ogni unità e utilizzata come collegamento tra la precedente e la successiva; il testo poetico oggetto dell'analisi; la *Declaración* composta da un riassunto e dal commento di ogni singolo verso. In maniera subordinata al disegno generale del trattato, queste unità adottano, a loro volta, una struttura divisa in tre momenti: uno schema o introduzione, un momento narrativo e, infine, la spiegazione dottrinale. Su tale disposizione, Cristóbal Cuevas García si esprime in questi termini:

> La estructura en tríptico […] procede en buena parte de la metodología escolástica –piénsese, vgr., en la disposición de los artículos de la *Summa Theologica* de Sto. Tomás de Aquino– pero también, como señaló H. Hatzfeld, de la disposición fundamental de la oración litúrgica –proparoxítonos suplicatorios, subjuntivo de finalidad, y cláusula relativa en que se expone la intencionalidad del rezo– así como de las fórmulas tripartitas de doxología trinitaria. (Cuevas García, 1978: 259)

L'intero progetto del *Cántico* procede, soprattutto, dal desiderio, enunciato dal poeta nell'*Argumento* dell'opera, di aderire allo schema tracciato delle tre vie "mistiche":

> El orden que llevan estas canciones es desde que un alma comienza a servir a Dios hasta que llega al último estado de perfección, que es *matrimonio espiritual*. Y así, en ellas se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma hasta llegar al dicho estado, que son: *purgativa*, *iluminativa* y *unitiva*, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ella. El principio de ellas trata de los principiantes, que es la *vía purgativa*. Las de más adelante tratan de los aprovechados, donde se hace el *desposorio espiritual*, y ésta es la *vía iluminativa*. Después de éstas, las que se siguen tratan de la *vía unitiva*, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual. La cual vía unitiva y de perfectos se sigue a la iluminativa, que es de los aprovechados. Y las últimas canciones tratan del *estado beatífico*, que sólo ya el alma en aquel estado perfecto pretende. (*Cántico B*, Argumento 1-2)

A questo punto, si rende utile, ai fini del discorso, una breve riflessione intorno al termine "mistica"[3]. In senso generico, con questa espressione si intende l'esperienza del divino

[1] Per tutte le citazioni da San Juan de la Cruz, v. Della Croce (2013).

[2] Le strofe XIV-XV e XX-XXI sono analizzate all'interno della stessa unità.

[3] In un interessante articolo sulla mistica cristiana, Borriello (2007: 460) si sofferma, così, sull'etimologia del termine: "L'aggettivo *mystikos* proviene dal verbo *myo*, che vuol dire tacere, chiudere gli occhi; da qui deriva, in primo luogo, *mysterion*, mistero, nel senso ellenistico del termine, cioè il rito segreto d'iniziazione che mette in contatto l'uomo con la divinità. In secondo luogo, deriva *mysteriasmós*, che vuol dire iniziazione al mistero del *mystés*, dell'iniziato. Il termine *mystikós*, invece, è usato, in modo generale, relativamente ai misteri, cioè ai riti iniziatici delle religioni chiamate per questo misteriche. Stando, dunque, al significato comune del termine *mysterion*, il campo mistico implica sempre l'esistenza di una realtà segreta, nascosta alla conoscenza ordinaria e che si rivela attraverso un'iniziazione quasi sempre di tipo religioso".

da parte dell'uomo nonché, da un punto di vista teologico, il suo ritorno a Dio per mezzo di un progressivo itinerario ascetico (Abbagnano e Fornero, 2000: 298-299) nel quale può avvenire un graduale abbandono della condizione sensibile. Se il fine è generalmente inteso, nelle grandi religioni, come l'unione con Dio e con il Principio assoluto, le vie per raggiungerlo comprendono, inoltre, differenti forme di meditazione e rinuncia. Ad esempio, nell'Antico Testamento è possibile rilevare tendenze mistiche lungo tutto il pensiero ebraico antico e medievale, basti pensare alla dottrina della *qabbalah*. A riguardo, la studiosa Catherine Swietlicki dell'Università del Missouri si esprime in questi termini:

> San Juan was raised in a converso society, and he may have absorbed elements of Cabalistic symbolism at the folk level. It is interesting to note that he lived for a time in Arévalo and spent most of his youth within a twenty-mile radius of the town. That area had been a stronghold of Zoharic Cabala, the movement that popularized Cabalistic symbolism. The author of the *Zohar*, Moses de León, had spent the last part of his life in Arévalo. It is possible that some elements of the *Zohar* and other Cabalistic customs were maintained among the New Christians of the region in which San Juan was nurtured. The same area had also been home to *moriscos*, and it is possible that folk customs from the Cabalistic and Sufi traditions intermingled in that environment. San Juan may have been exposed to some complementary aspects of the two mystical systems as part of the folk heritage of his childhood. (Swietlicki, 1986: 155-156)

Nel Nuovo Testamento, San Paolo afferma di essere stato elevato misticamente fino al "terzo cielo"[4] e presenta i tipici motivi mistici della separazione dal corpo, del paradiso e del linguaggio segreto e ineffabile, ma avverte che solo nella vita ultramondana sarà dato agli eletti di gustare "ciò che occhio mai vide né orecchio mai udì"[5].

È in età post-apostolica, però, che si avrà una più consistente formazione del patrimonio dottrinale mistico cristiano. Infatti, nelle opere dei padri greci, in particolare Ireneo, Clemente e Origene, compaiono influssi del linguaggio gnostico e neoplatonico (Borriello, 2007: 465). Sul piano delle concrete esperienze di vita cristiana, in un primo tempo si afferma l'ideale eremitico, secondo la linea tratteggiata nella *Vita S. Antonii* di Atanasio di Alessandria. La mistica è così intesa come esercizio ininterrotto e lotta solitaria contro le insidie di Satana (Brennan, 1985). Quasi a chiusura dell'età patristica, la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco si proporrà come uno dei primi grandi manuali mistici cristiani: vi è delineato il cammino dell'anima che, staccatasi dalla condizione materiale, giunge fino alla quiete divina mediante un itinerario di trenta gradini[6].

Ogni dottrina mistica esige sia l'individuazione e la descrizione delle tappe dell'ascesa, sia formulazioni adeguate a esprimere l'esperienza del divino nel suo progressivo disvelarsi. Entrambe le questioni sono tematizzate nel *De mystica theologia* dello pseudo-Dionigi l'Areopagita. La questione della dicibilità di Dio e dell'ascesa dell'anima sono l'oggetto di

[4] 2 *Corinzi* 12, 2-4.
[5] 1 *Corinzi* 2, 9.
[6] Sulle influenze dell'opera nel contesto spagnolo dell'epoca, Borriello (1988: 523-524) pone l'accento sulla traduzione fatta da Fray Luis de Granada: "Figura eminente di apostolo e di maestro nella Spagna del XVI secolo è senza dubbio il beato Giovanni d'Ávila (?-1569). Grande mistico per aver raggiunto lui stesso i più alti stadi della comunione intima con Dio, Giovanni d'Ávila accese d'entusiasmo e guidò parecchie persone di eccelsa vita spirituale. Tra queste va annoverata per prima quella dell'amico seguace, biografo e editore, Luigi di Granada. […] Entrato nell'ordine domenicano nel 1524, questi studiò a Valladolid, ove assimilò intensamente la cultura umanistica. […] Numerosi furono gli influssi subiti dal Granada, anche se egli seppe assimilarli ed esprimerli a suo modo, secondo la sua personalità e cultura. […] Preferito dal Granada fu san Giovanni Climaco. Nel 1576 pubblicò una traduzione della sua *Scala Paradisi*".


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

quest'opera considerata la pietra miliare della mistica medievale[7]. Per mezzo di una serie di negazioni, Dionigi dimostra l'ineffabilità di Dio, in quanto egli trascende ogni possibile affermazione e negazione umana (Abbagnano e Fornero, 2000: 341). Nel Medioevo, la mistica riceverà un ulteriore apporto grazie alla figura di Bernardo di Chiaravalle, iniziatore della mistica cistercense. Quest'ultimo, nei suoi *Sermones super Canticum*, esprime la dottrina dell'amore mistico secondo cui, passando attraverso i successivi gradini dell'umiltà, della verità e della carità, l'anima giunge fino all'estasi e all'unione spirituale con Dio (Abbagnano e Fornero: 2000: 370).

Più marcatamente speculativo è Meister Eckhart, il più importante esponente della scuola mistica renana del XIV secolo (Torrents e Bárcena, 2010). Precursore di temi luterani e difensore della "fede pura" (Abbagnano e Fornero, 2000: 432), in lui emerge una prospettiva neoplatonica – in cui il pensiero è posto al di sopra dell'essere – nella quale Dio non è definibile come essere ma come *puritas essendi*: al di fuori di Dio, tutte le creature, prive di sussistenza autonoma, sono un puro nulla. Diversamente dall'essere, finito e determinato, l'intelletto è, invece, infinito e divino e ogni attività del pensiero, che si affranchi dalla sensibilità e dalla ragione discorsiva, è dunque un processo di divinizzazione (Klein, 2001). Questa metafisica dell'intelletto ha come esito l'unione dell'uomo con Dio, in un "unico uno" (Abbagnano e Fornero, 2000: 433) che viene descritta dal mistico tedesco come nascita di Dio nell'anima all'interno della porzione divina presente in ogni uomo.

In seguito, sarà proprio con la prosa di Teresa de Ávila, il cui influsso sarà fondamentale per l'attività spirituale e letteraria di San Juan, che l'esperienza mistica raggiungerà una delle sue vette più alte[8]. Il *Castillo Interior*, una delle massime opere della letteratura religiosa spagnola, consta di sette *moradas*, in ciascuna delle quali l'anima dimora per attuare progressivamente la purificazione di sé e giungere all'unione con Dio (D'Avila, 2018). Teresa ha riconosciuto nell'immagine del castello tre gradi iniziali di orazione discorsiva – in cui l'anima rinuncia al peccato e progredisce sulla via della virtù – e quattro gradi di orazione passiva, cosiddetta perché Dio priva l'anima della sua volontà ponendola in condizione di volere soltanto quello che egli vuole. È solo nella settima dimora, con il "matrimonio espiritual", che l'anima raggiunge la sommità della vita mistica.

Pertanto, tornando alla mistica di Juan de la Cruz, è possibile rilevare, in stretto rapporto con quanto appena detto, come per il poeta spagnolo l'anima, per arrivare all'unione con Dio, debba attuare, innanzitutto, un distacco totale dalle cose terrene e spogliarsi degli appetiti sensibili – la "noche sensitiva" – e degli appetiti dello spirito – la "noche espiritual". In questo sforzo di totale purificazione l'anima è sostenuta dall'intervento di Dio, che opera in lei mostrandole la sua povertà. L'anima soffre pene incredibili contemplando le proprie mancanze e si trova immersa in una "noche oscura" che, tuttavia, è imprescindibile per il passaggio alla luce:

[7] Huerga (1991: 440-441), a proposito del rapporto fra pseudo-Dionigi e San Juan de la Cruz, evidenzia: "La tradición vial – *via purgativa*, *via iluminativa*, *via unitiva* – venía de muy lejos, y la había adoptado y encauzado el Pseudo-Dionisio, y remozado y divulgado en Europa Hugo de Balma. «La participación de la ciencia divina consiste en la purificación [*catarsis*], en la iluminación [*fotismós*] y en la perfección [*teleiosis*]», aseveraba el neoplatónico y misterioso Areopagita. Hugo de Balma "estabilizó" esa corriente en un librito de nombre bifronte (*Theologia mystica*, *De triplici via*), que ejerció gran influjo en Europa, apoyándose en la muleta de san Buenaventura, a quien se le artibuyó; en España la obrita de Balma lució como *Sol de contemplativos*, en romance de buen temple (Toledo, 1514). […] Yo creo que san Juan de la Cruz, hombre de letras, bebe sin intermediarios en el Pseudo-Dionisio".

[8] Riferendosi alla straordinarietà del linguaggio di Teresa de Ávila, lo studioso Ferrer-Canales (1963: 208) afferma: "En la mística Teresa de Jesús el lenguaje psicológico alcanza especial significación. La lengua de Castilla ya está, con la mística escritora y con su compañero San Juan de la Cruz, entre otros, perfectamente habilitada para hacer sentir plena mente diferenciadas las sutilezas diversas del mundo psíquico. «Hay un mundo interior acá *dentro*», es la anunciación de Santa Teresa".

> La noche oscura simboliza el anhelado pero no realizado amor, llamado por eso, a veces, *desposorio*, pero que San Juan subraya exclusivamente bajo el aspecto del sufrimiento que acompaña al anhelo. El matrimonio significa amor logrado. La vía que conduce del uno al otro la evocan con serena retrospección las liras de *En una noche oscura*; la progresiva dramatización y acción de las canciones del *Cántico espiritual*. […] El alma aún vacilante bajo el impacto de una prueba tan terrible y atormentadora, porque la amante Luz Divina (no reconocida), al querer iluminar su oscuridad, la había cegado, lastimado y herido, suprimiéndole las ilusiones terrenales y conduciéndola a la realidad divina. […] El símbolo de la noche en la poesía de San Juan es un sendero que conduce a una meta, tanto más claramente perceptible cuanto más resplandeciente es la noche. (Hatzfeld, 1963: 44)

Nello stato di unione dell'anima con Dio, Juan de la Cruz distingue, già nell'*Argumento* del *Cántico*, una prima fase, quella del "desposorio espiritual", nel quale l'anima realizza la corrispondenza della propria volontà alla volontà di Dio ma subisce ancora i richiami della sensibilità:

> Y es de notar que en estas dos canciones se contiene lo más que Dios suele comunicar a este tiempo a un alma. Pero no se ha de entender que a todas las que llegan a este estado se les comunica todo lo que en estas dos canciones se declara, ni en una misma manera y medida de conocimiento y sentimiento; porque a unas almas se les da más y a otras menos, y a unas en una manera y a otras en otra, aunque lo uno y lo otro puede ser en este estado del desposorio espiritual. (*Cántico B*, XIV-XV, 3)

È solo nello stato del "matrimonio espiritual" che l'anima percepisce continuamente Dio dentro di sé, realizza il suo amore per l'Assoluto e gode delle più alte esperienze mistiche:

> El cual es mucho más sin comparación que el desposorio espiritual, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, cuanto se puede en esta vida. Y así, pienso que este estado nunca acaece sin que esté el alma en él confirmada en gracia, porque se confirma la fe de ambas partes, confirmándose aquí la de Dios en el alma. De donde éste es el más alto estado a que en esta vida se puede llegar. Porque, así como en la consumación del matrimonio carnal son dos en una carne, como dice la divina Escritura (Gn 2,24), así también, consumado este matrimonio espiritual entre Dios y el alma, son dos naturalezas en un espíritu y amor, según dice san Pablo trayendo esta misma comparación (1Cor 6,17), diciendo: *El que se junta al Señor, un espíritu se hace con él*. Bien así como cuando la luz de la estrella o de la candela se junta y une con la del sol, que ya el que luce ni es la estrella ni la candela, sino el sol, teniendo en sí difundidas las otras luces. (*Cántico B*, XXII, 3)

L'"unión total" (*Subida del Monte Carmelo*, V, 1-2) consiste nella trasformazione, nella sua pienezza, della volontà nella volontà di Dio, "al punto che in essa non sia presente alcuna cosa contraria alla volontà di Dio" (González de Cardedal, 1991: 48). L'esperienza mistica del poeta spagnolo – come quella di Meister Eckhart – è basata sul rapporto dialettico tra il *nada* e il *todo*: Dio è bellezza, bontà, l'assoluto e incommensurabile; la creatura è imperfezione. L'avvicinamento a Dio può verificarsi ma solo attraverso un itinerario mistico di riflessione e contemplazione.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

### 2.2 L'intenso cammino dell'anima

Per il poeta spagnolo Jorge Guillén il Prologo del *Cántico* racchiude la profonda riflessione di "toda una poética" (Castañón Rodríguez, 1984: 83). Questa considerazione fa emergere, in maniera puntuale, il rapporto che sussiste tra il procedere della Sposa verso la conoscenza dell'amore e, con un significato più ampio, il sentimento di amore per la conoscenza all'interno dell'opera del mistico: queste due modalità sono, allo stesso tempo, sia la premessa sia il punto di arrivo del commento che viene richiesto a Juan de la Cruz dalla reverenda Madre Ana de Jésus. Tuttavia, l'impresa di circoscrivere e comprendere, con parole e ragionamenti dettati dalla ragione, l'abbondanza di senso di un'esperienza così soggettiva, è decisamente complessa:

> Por cuanto estas canciones, religiosa Madre, parecen ser escritas con algún fervor de amor de Dios, cuya sabiduría y amor es tan inmenso, que, como se dice en el libro de la Sabiduría (8,1), *toca desde un fin hasta otro fin*, y el alma que de él es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir, no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas lleva; antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se puedan bien explicar. (*Cántico B*, Prólogo, 1)

L'universo senza confini dell'amore trova nel linguaggio poetico la forma ideale per "animarsi": questa considerazione può ritenersi valida anche per il modello del *Cántico espiritual*, ovvero il *Cantar de los cantares*.

La dipendenza del *Cántico espiritual* dal *Cantar de los Cantares* è mediata dall'esperienza formativa dell'autore e dal tentativo di riorganizzare la forma frammentaria dell'opera in un insieme, alla ricerca di un senso unitario. L'intenso lirismo delle strofe di Juan de la Cruz è composto da immagini che si staccano dal cantico biblico per unirsi a immagini di altra provenienza, in una fitta rete di richiami:

> San Juan de la Cruz, en su *Cántico Espiritual*, ha recreado los poemas del Cantar bíblico, que están al fondo de la tradición amatoria del judaísmo y cristianismo. De esa forma, él ha querido re-escribir desde su perspectiva cristiana y renacentista los motivos y temas del Cantar bíblico donde se encuentran los símbolos básicos y la inspiración de fondo de su obra. […] El Cantar le ha enseñado que Dios es poesía: no se revela en una ley moral para cumplirse, ni por argumentos racionales o ritos sagrados, sino a través de una palabra y experiencia universal de amor de hombre/mujer, un amor que todas las religiones o culturas pueden compartir, pues subyace en todas ellas. (Pikaza, 2010: 112)

Infatti, come sostiene Dámaso Alonso (1948: 505), è proprio la prospettiva mistica –letta, come si è visto, nell'ottica di un progressivo itinerario spirituale– lo snodo centrale che differenzia profondamente la struttura dell'opera del patrono dei poeti spagnoli da quello che è considerato il suo modello di riferimento.

San Juan, lungo le quaranta strofe del *Cántico espiritual*, canta con un eccezionale dinamismo l'appassionata storia d'amore tra due innamorati, "la esposa y el esposo Cristo"[9]. L'azione inizia *in medias res* con la ricerca desiderosa da parte della sposa alla quale seguiranno le visite dello sposo, gli incontri, il giuramento di reciproca fedeltà e, infine, il raggiungimento di uno stato di unione permanente in un clima di serenità aperto a nuove speranze:

[9] *Cántico B*, Argumento, 2.

> El simbolismo matrimonial de San Juan de la Cruz contiene incluso elementos de que carece el *Cantar*, sobre todo con respecto a los enemigos de la novia, a las pasiones de ésta, lo que no es alegoría, sino la realidad más cabal. Los enemigos que se oponen a ese matrimonio espiritual viven en la casa misma de la novia; son enemigos a quienes hay que engañar mientras duermen (*estando ya mi casa sosegada*) por medio de la fuga clandestina (*salí sin ser notada*). O, en caso de que vuelvan a aparecer, como las atrevidas y bellas jóvenes de la tradicionalmente carnal Judea (*Cántico*, 32), hay que procurarles alojamiento en los arrabales. Símbolo y realidad coinciden aquí en la latente precondición ascética para la unión mística. […] La novia ha llegado al nivel en que San Francisco de Asís escribió su *Canticum creaturarum*. Tal es la diferencia entre el fin y el principio del camino ascético-místico de amor, el camino real que conduce al matrimonio espiritual. (Hatzfeld, 1963: 51)

Il meccanismo di traduzione attuato dal mistico spagnolo gli consente di esercitare un distacco dalla propria poesia –il "ya cosa no sabía"[10] dell'anima– necessario ad affinare il ragionamento: un presupposto socratico, ma anche una rigorosa esigenza della meditazione monastica. L'interpretazione, intesa come esercizio spirituale, obbliga a dominare la superficialità con lo sforzo, al fine di acquisire la padronanza e la consapevolezza di ciò che si crede di sapere.

Una lettura del *Cántico espiritual* che consideri l'opera alla stregua di una mera parafrasi delle metafore contenute nei versi, infatti, è un punto di vista ridotto poiché il commento non può sussistere senza l'ampiezza della parola poetica. All'interno dell'opera, la prospettiva dell'interprete non si muove verso una direzione univoca, ma congiunge continuamente i due piani: colui che commenta esamina immagini e concetti, li abbina riordinandoli nella storia che racconta e torna, infine, sulla traccia della poesia anticipando la prosecuzione del discorso che sta tessendo. In una certa misura, quando l'autore si addentra nei "bosques y espesuras"[11] delle immagini, seguendo il percorso delle *Canciones*, si trova nella medesima situazione dell'anima: percorre un universo la cui struttura frammentaria del ragionamento lo costringe a superare numerosi ostacoli e, man mano che si avvicina alla conoscenza della poesia, descrive il procedere dinamico della Sposa. L'azione è contemporanea: l'anima cerca lo Sposo proprio mentre l'interprete è impegnato a rintracciare, tentando di racchiudere il ragionamento all'interno di una forma espressiva, indizi del moto che la spinge alla ricerca, ovvero quello che si rivelerà essere il suo significato intrinseco.

Chiamato a far luce sul proprio testo, Juan de la Cruz opta per un commento che consideri il linguaggio utilizzato nella sua ampia complessità. Nell'uso del *Cántico*, quest'ultimo è il preambolo, lo sviluppo e il punto d'arrivo di un processo di concordanza: sono proprio le immagini della musica e del canto a confermare questa analisi. Come afferma Fabiola Dell'Aquila in uno studio sulla dimensione anagogica della musica nelle strofe XIV e XV dell'opera[12]:

> Il linguaggio della natura consente allora un passaggio dal senso acustico al visibile e viceversa, con una prevalenza possibile del fondo nella sua accezione intensiva su quella nell'accezione estensiva. Questo "sentire fondamentale" […] concerne una modalità esistenziale di comportamento, di tensionalità dinamica verso le cose […]. Ascoltare il silenzio delle cose come predicazione muta ma eloquente è la persistenza delle cose nella cosiddetta "dimensione onto-teologica" e qui si rinnova ancora la similitudine linguistica di Eckhart […] Le cose stesse, cioè, dispongono di

[10] *Cántico B*, XXVI, 4.
[11] *Cántico B*, IV, 1.
[12] *Cántico B*, XIV-XV: "Mi Amado: las montañas, | los valles solitarios nemorosos, | las insulas extrañas, | los ríos sonorosos, | el silbo de los aires amorosos, | la noche sosegada | en par de los levantes de la aurora, | la música callada, |la soledad sonora, | la cena que recrea y enamora".


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> una sorta di vuoto interno che non è assenza né privazione, ma silenzio custodente che esprime e rilancia il Verbo creatore. (Dell'Aquila, 2018: 201)

In un fitto susseguirsi di negazioni, che esprimono rassegnazione (ad esempio "no podrá ser menos de tratar algunos"[13]), il poeta riferisce spesso il rammarico di dover definire l'illimitato piegandolo a concetti astratti, esposti solo con l'obiettivo di supportare la ragione: quest'ultima, come si è visto, occupa, nel pensiero del santo, una posizione di secondo piano rispetto alla modalità di conoscenza che si può ottenere attraverso la mistica. Definita "ciencia muy sabrosa" nel *Cántico*[14], la mistica è la via che può aiutare a spingersi nella "selva" e ad interrogare l'oggetto della conoscenza al fine di ricevere una sapienza capace di appagare, allo stesso tempo, l'intelletto e il sentimento.

Il linguaggio mistico è l'unico in grado di dare voce ad uno sguardo poetico tutto orientato verso il centro dell'anima. Il *Cántico espiritual* è la dimostrazione dello sforzo intrapreso da Juan de la Cruz al fine di ricreare uno "stile" insieme coerente e suggestivo contro il silenzio di fronte all'ineffabile:

> El concepto de "inefabilidad" aparece claramente expresado, como hemos visto, en la carta escrita por San Juan a Sor Ana de Jesús y aparece también, con ligeros retoques formales, en el prólogo a la *Llama de amor viva* […]. Para San Juan, en el papel de descodificador, su misma poesía entra en el ámbito de los fenómenos racionalmente inexpresables; es decir, que en el paso desde el sistema comunicativo del tipo "YO-YO" al sistema comunicativo del tipo "YO-EL", parece que para él la tensión informativa del texto poético es absorbida enteramente, o casi, por la entropía. El hecho en sí no presenta nada de extraordinario si se tienen en cuenta los postulados teóricos en que se basan los dos sistemas comunicativos: en el caso del sistema "YO-EL", en efecto, "nos encontramos con una información dada anticipadamente, que es transferida de un hombre a otro [...] y con un código que permanece constante en el ámbito de todo el acto comunicativo". (Ruffinatto, 1979: 5-6)

Dopo la disgregazione iniziale e la successiva ricomposizione della relazione tra immagini e concetti –tra poesia e commento– la ricerca giunge alla sintesi, ossia il matrimonio del "due in uno" tra la forma e lo spirito. Nella strofa XXX del *Cántico*, è proprio nell'immagine della "ghirlanda di fiori e di smeraldi"[15] che il dinamismo progressivo della narrazione raggiunge il suo *climax*[16]. La ghirlanda rappresenta, infatti, l'incontro tra lo sforzo intuitivo e il dono dell'ispirazione e la sezione finale dell'opera aggiunge una prospettiva trascendente al tema dell'interpretazione. Infatti, se da una parte il discorso si avvia a conclusione, dall'altra tende a rimanere aperto (O'Rourke Boyle, 2003). Ancora insoddisfatta, l'anima "muere en deseo de entrar en el conocimiento de ellos muy adentro; porque el conocer en ellos es deleite inestimable que excede todo sentido"[17], mentre colui che si è fatto carico del commento approda a due trascendenze del linguaggio. In primo luogo, come si è sottolineato precedentemente, il trionfo della sinonimia; in secondo luogo, oltre la sintesi raggiunta dalla sola parola "hermosura", non restano, nelle strofe e nei commenti successivi, altre parole piene di immagini ma solo un "aquello"[18]. Privo della funzione dimostrativa, il pronome non ha un

[13] *Cántico B*, Prólogo, 3.
[14] *Cántico B*, XXVII, 5.
[15] *Cántico B*, XXX, 1: "De flores y esmeraldas, | en las frescas mañanas escogidas, | haremos las guirnaldas | en tu amor florecidas, | y en un cabello mío entretejidas".
[16] *Cántico B*, XXX, 3: "Las flores son las virtudes del alma y las esmeraldas son los dones que tiene de Dios".
[17] *Cántico B*, XXXVI, 11.
[18] *Cántico B*, XXXVIII: "Allí me mostrarías|aquello que mi alma pretendía,|y luego me darías|allí tú, vida mía,|aquello que me diste el otro día".

referente nominale ma un contenuto potenzialmente infinito (Borriello, 1991). Il commento raggiunge qui il momento critico: "aquello", infatti, è l'enigma che non può essere racchiuso in un vocabolo né chiarito in una sola volta; anche il ricorso al dialogo con la Bibbia, con frasi dell'*Apocalisse*, risulta essere una scelta paradossale ai fini di una possibile spiegazione del concetto dell'unione definitiva con Dio (Zafra, 2008):

> Que, por no tener ello nombre, lo dice aquí el alma aquello. Ello, en fin, es ver a Dios; pero qué le sea al alma ver a Dios, no tiene nombre más que *aquello*. […] Pero, porque no se deje de decir algo de *aquello*, digamos lo que dijo de ello Cristo a san Juan en el Apocalipsis (2-3) por muchos términos y vocablos y comparaciones en siete veces, por no poder ser comprehendido aquello en un vocablo, ni en una vez, porque aun en todas aquéllas se quedó por decir. (*Cántico B*, XXXVIII, 6)

In questo modo, egli non fa che ribadire la superiorità della parola poetica come via di accesso alla comprensione intuitiva rispetto alla conoscenza mediata dal discorso unicamente razionale: il poeta ha riconosciuto proprio nel "canto de la dulce Filomena"[19] il fine ultimo della sua ricerca. L'epilogo si raccorda, così, al prologo nel complesso ruolo assunto da San Juan de la Cruz nel tentativo di definire la complessa ampiezza degli "enunciati dell'amore". In questo andamento ciclico e aperto dell'interpretazione, chi scrive è la guida spirituale che rende accessibile una poesia in cui vede la sintesi della propria esperienza umana e spirituale: egli intende orientare il lettore, mediante l'esempio del suo piacere per la conoscenza, verso una comprensione intima e profonda della parola.

## 3. IL PROLIFICO DIALOGO A DISTANZA TRA SAN JUAN E AMANCIO PRADA

### 3.1 "¿Ay, quién podrá sanarme?"

Fin dal suo primo ascolto, il disco del 1977 di Amancio Prada risulta essere, senza ombra di dubbio, un'opera eccezionale. La proposta musicale del cantautore *leonés* – considerata sia nel suo insieme sia in rapporto al contesto culturale e musicale odierno – si adatta davvero poco ai modelli del panorama musicale attuale. La scelta di utilizzare il testo dell'opera del mistico spagnolo è la prima constatazione che può confermare questa considerazione iniziale.

Il progetto di mettere in musica un'opera letteraria del rilievo del *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz appara ancor più audace quando si pensa che esso si collocava non già nell'ambito della musica classica o culta, ma in quello della musica popolare. Tuttavia, nel periodo della formazione di Prada il recupero del ricco patrimonio letterario e artistico e il suo utilizzo come materiale vivo e soggetto al rinnovamento nella "musica popolare" (Fabbri, 2008) dell'epoca era intenso ed inteso tanto nei suoi protagonisti quanto nel suo grande pubblico. A partire dagli anni Cinquanta del Novecento, un'intera generazione di cantautori e cantautrici –originari dall'America Latina e intimamente coinvolti nei mutamenti storici dei loro paesi di origine– iniziò, infatti, a "pensare a un nuovo modo di fare e scrivere la musica" (Fabbri, 2008: 137). Il fenomeno, che assunse il nome di *nueva canción* (Fairley, 1984: 107), si diffuse, in fase iniziale, in tutto il continente americano –in particolare nel Cono Sud, a Cuba e in Brasile– e, in un secondo momento, in Europa, diventando fondamentale per la nascita di generi affini in Spagna (Fabbri, 2008). Sull'onda della canzone politica e d'autore che si stava diffondendo in quegli anni, questo movimento eterogeneo si nutrì del contributo di forze dai tratti stilistici differenti – come quelle messe in campo dal gruppo catalano *Els Setze Jutges*, che iniziò la sua attività musicale a Barcellona nel 1961 – e della spinta di esuli come il cantautore Paco Ibáñez,

[19] *Cántico B*, XXXIX, 1.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

che a Parigi nel 1956 cominciò a scrivere canzoni su testi di poeti spagnoli[20]. In Galizia, la Nova Canción Galega, seppur osteggiata dalla politica centralista dello stato franchista, riuscì ad avere un notevole successo e, nel 1975, venne pubblicato addirittura un manifesto del "Movemento Popular da Canción Galega" (Fraga, 2007: 82-85) e firmato da buona parte dei cantautori galiziani. Tra quelli della prima generazione si distinse proprio Amancio Prada, classe '49, che allora si trovava per motivi di studio a Parigi e si accingeva al primo incontro con San Juan de la Cruz. Ecco come ricorda, in un articolo del 1996, l'episodio che lo introdurrà al dialogo con l'amato autore:

> Yo había empezado a componer el *Cántico Espiritual* en París. Tenía un vecino de habitación y compañero de Universidad que estaba harto de que le diera la murga con mi guitarra por las noches con Tagore y con Miguel Hernández. Un día llamó a mi puerta y puso en mis manos las obras completas de san Juan de la Cruz, como diciendo "lee y calla". Y fue peor el remedio que la enfermedad porque en cuanto leí la obra tuve la tentación de cantarlo. Y caí en ella. (Prada; Fernández Zaurín, 1996: 26)

Seguendo le stesse parole dell'artista, dunque, sembrerebbe che il processo di ricezione –e traduzione– che ha generato la composizione musicale del *Cántico* sia stato pressoché immediato. Tuttavia, ci sono alcuni aspetti che indicano come da una prima fase di fascinazione pura del musicista spagnolo nei confronti dell'opera di San Juan de la Cruz, si sia passati, in fase di produzione e incisione, a una seconda fase: è in questo processo, caratterizzato da estrema accuratezza formale e di umile rispetto nei confronti del testo di partenza, che si racchiude il fascino intrinseco del capolavoro di Amancio Prada.

Il linguaggio utilizzato dal mistico spagnolo, come si è visto, risulterebbe in apparenza inadeguato per essere la fonte primaria di un testo di brani musicali con obiettivi commerciali. Tuttavia, superato lo scoglio della prima superficiale lettura, esso appare più vicino a noi di quanto si possa pensare. Pertanto, è necessario sottolineare ulteriormente l'audacia del cantautore che ha compiuto, in questa direzione, un'operazione raffinatissima. In un'intervista del 2017, Prada riflette con questi termini sul significato profondo del *Cántico*:

> Respecto al Cántico, toda la poesía de San Juan es una llama de amor viva. Un anhelo de unirse con el ser amado, entiéndase éste a lo divino o a lo humano. Como él decía, "los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura antes que abreviarlos a un sentido al que no se acomode todo paladar". Qué curioso: siendo San Juan el poeta más alto en lengua castellana, nunca escribió la palabra poesía, ni poema, ni verso en sus obras; él habla de canciones. [...] En el *Cántico* no hay solo sensualidad, sino erotismo, movimiento, acción. No es un cantar estático como el *Cantar de los Cantares*, sino erótico, late en él una pulsión anhelante que busca, que sale al encuentro. [...] La composición musical del *Cántico*, su cantar, sigue el curso imaginativo de esa cíclica querencia: búsqueda, encuentro y consumación. La obra acaba con el mismo tema del comienzo. (Cruz, 2019: web)

Amancio Prada coglie nel testo di San Juan de la Cruz la potenzialità universale, quindi sia di canto d'amore umano, sia di canto d'amor divino. Questa universalità c'è, perché il

[20] È interessante constatare, ai fini di questo discorso, il fatto che anche Paco Ibáñez abbia registrato, nel 1978 un album dal titolo *A Flor De Tiempo* contenente una canzone dal titolo "El Pastorcico" con testo di San Juan de la Cruz. Rispetto al lavoro di arrangiamento strumentale fatto da Amancio Prada, di cui si tratterà ampiamente nelle pagine seguenti, siamo qui di fronte ad un brano chitarra e voce dalle sonorità ancor più minimali. I versi di San Juan, senza variazioni rispetto al componimento originale, sono i veri protagonisti della canzone. Il finale, con un tema fischiato dalla voce principale, ricorda moltissimo le sonorità eseguite dal maestro Alessandro Alessandroni per la colonna sonora del film "Per un pugno di dollari" (1964) di Sergio Leone.

mistico la eredita dalla filosofia neoplatonica (Ficino) e la declina *a lo divino* nella sua opera, spiegandolo in modo esplicito nel *Prólogo*:

> Y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle. (*Cántico B*, Prólogo, 2)

La musica di Amancio Prada, dunque, offre una rappresentazione simbolica e innovativa del significato profondo del poema del mistico. Con il linguaggio della sua musica, consente all'ascoltatore di cogliere, grazie all'uso dell'udito e, più in generale, delle emozioni, la narrazione di un'esperienza mistica di incontro con Dio. Il risultato è un album che rappresenta uno dei picchi della musica spagnola del suo tempo, un canto d'amore fortemente interdiscorsivo.

### 3.2 L'organizzazione tematica del *Cántico espiritual* di Amancio Prada

Amancio Prada, nel suo LP del 1977, divide l'opera di San Juan de la Cruz nelle nove seguenti sezioni[21]:

- *¿Adónde te escondiste?* (00:03:19), comprende le strofe 1-3 del testo originale;
- *¡Oh bosques y espesuras!* (00:01:18), utilizza la sola strofa 4;
- *Mil gracias derramando* (00:00:27), contiene la strofa 5;
- *¡Ay, quién podrá sanarme!* (00:04:55), comprende il testo dalla strofa 6 fino ai primi due versi della strofa 13;
- *Vuélvete, paloma* (00:05:58), va, in ordine, dai rimanenti quattro versi della strofa 13, alle strofe 14 e 15, saltando alle strofe dalla 24 alla 33, con un ritorno, sul finale del brano, alle strofe 16 e 17;
- *Entrado se ha la esposa* (00:05:11), riprende dalla strofa 22, proseguendo con la 23 e tornando, in chiusura, alla 20 e alla 21;
- *¡Oh, ninfas de Judea!* (00:03:45), ritorna alla strofa 18 e prosegue con la 19;
- *La blanca palomica* (00:02:09), comprende le strofe 34 e 35;
- *Gocémonos, Amado* (00:03:10), che chiude il disco, racchiude il testo delle strofe da 36 a 40.

Si noti che le liriche vengono ordinate dal musicista in funzione del loro nucleo tematico (Navarro, 2009). Se, come si è visto, è certo che Amancio è restio ad attribuire un'interpretazione univoca al *Cántico*, è evidente che, optando per questa suddivisione, decide di far convergere, inevitabilmente, lo spettatore-ascoltatore su questa sua visione del testo. Interessante, inoltre, è proprio il ruolo della struttura concepita dal cantautore che presenta un importante punto focale. I tre brani posti al centro ne costituiscono, infatti, il cuore pulsante: queste canzoni raggiungono una maggiore durata e sono precedute e seguite da altri due gruppi di tre brani più brevi. In prima battuta, è possibile collegare questa disposizione ai diversi momenti che caratterizzano il percorso dell'anima. I tre brani conclusivi racchiudono, infine, il culmine di questo sospirato incontro. Tuttavia, questa considerazione non esaurisce, come

[21] Il supporto è a sua volta diviso in due parti: la parte A, da circa 16 minuti, che raggruppa i primi cinque brani e la parte B, da circa 14 minuti, con le ultime quattro canzoni.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

si è visto, quello che è il complesso "flusso aperto" e "non lineare" del poema (García de la Concha, 2004: 242).

Di fatto, per cogliere le tappe del percorso della Sposa fino al sospirato incontro con l'Amato, è più opportuno concepire lo svolgimento stesso dell'album di Amancio Prada secondo un andamento di tipo ciclico. Seguendo questo ragionamento, è possibile notare che, dietro al ritorno dei temi e su di essi delle parole del santo, è contenuto il senso profondo di tutto il disco.

Questo aspetto diventa udibile ascoltando la reiterazione periodica di alcune unità musicali lungo tutto il *Cántico* del 1977. Una significativa importanza è rivestita, ad esempio, dal tema che apre e chiude diversi brani e che acquisisce centralità in molti intermezzi strumentali (Navarro, 2009). Prendiamo in considerazione "¿Adónde te escondiste?", il brano di apertura: la sua struttura musicale è tutta costruita intorno a un tema reiterato di seconda minore discendente; lo stesso –con variazioni– viene riproposto nell'ultima delle strofe del brano di chiusura, "Que nadie lo miraba", e in tutta la coda strumentale che segue il cantato dei versi. Oltre a questi due casi, in cui il suo utilizzo è molto evidente a qualunque orecchio, il tema ritorna molte volte all'interno delle altre composizioni, a volte utilizzato in primo piano o, in altre occasioni, in secondo piano rispetto agli accompagnamenti o, ancora, plasmato sulla struttura armonica di alcuni momenti musicali. Un ulteriore aspetto di ciclicità nella struttura dell'opera è la forma strofica che assumono, nella parte centrale, i brani "¡Ay, quién podrá sanarme!", "Vuélvete, paloma" e "Mil gracias derramando". La stessa funzione ha la continua alternanza tra sezioni vocali e strumentali.

Lo sviluppo del *Cántico*, dunque, si piega interamente al tema del viaggio intrapreso dall'anima: Amancio dà forma a un'idea di cammino incessante, ma non verso una direzione progressiva e lineare ma verso un centro profondo (Navarro, 2009), in modo che la vicenda dell'amore narrata dal testo poetico di San Juan e dalla musica, unite indissolubilmente, diventi una riflessione sull'esperienza dell'essere umano colto nel tentativo di scoperta di sé.

### 3.3 "¡Apártalos, amado, que voy de vuelo!"

Proseguendo con l'ascolto del *Cántico espiritual*, è possibile rilevare ulteriori aspetti che meritano di essere tenuti in considerazione. Il primo riguarda proprio la capacità della musica di esprimere il movimento; Moreno Navarro riferisce l'opinione dello stesso Amancio Prada:

> Sobre esta pista me puso la conversación que tuve ocasión de mantener con Amancio Prada; al comparar las dos versiones grabadas del *Cántico* el maestro se mostraba más partidario de la segunda en razón, precisamente, de su dinamismo. Incluso destacó la diferencia entre el dinamismo que él encontraba en el poema de San Juan a diferencia del carácter contemplativo del *Cantar de los Cantares* bíblico de cuya fuente bebió el místico español para escribir sus versos. (Moreno Navarro, 2009: 91)

Per chiarire cosa si intenda per dinamismo bisogna sottolineare che il concetto non fa riferimento, in nessun caso, all'ambito compositivo: all'interno dei nove brani non sono mai presenti, infatti, improvvisi cambi dell'arrangiamento o l'utilizzo di ritmi particolarmente veloci. Al contrario, le immediate sensazioni che pervadono l'ascoltatore del disco sono di profonda quiete ed eccezionale serenità. Il fluire trasparente –e mai alterato– della musica è costante e delicato.

Questo significa che "dinamismo" è da considerarsi alla stregua di un procedere intimo: non influisce sul ritmo della musica ma sul ritmo di tutto l'album ed è inscindibile dalla correlazione con la tensione dell'anima in ricerca del suo Amato. Il desiderio ardente della Sposa e dello Sposo, infatti, non presuppone nella musica una mancanza di energia bensì la sua trasformazione (Moreno Navarro, 2009).

Sono esemplari, a questo proposito, le due apparizioni più importanti del tema, con cui il cantautore apre e chiude l'album, citato precedentemente: tutto, sia la scala discendente su seconde minori sia l'arpeggio di chitarra che l'accompagna, è sviluppato su battute musicali di suddivisione ternaria, in modo da esaltare l'irregolarità dell'incedere della Sposa[22]. Tramite questo motivo, musicale e simbolico, Amancio Prada consente all'ascoltatore di percepire e visualizzare nella mente la sensazione di sconforto dell'anima: pervasa dal senso dell'abbandono, avanza con un passo lento, ma mai rinunciatario, nella sua esperienza di ricerca. Nella settima battuta di "¿Adónde te escondiste?" la melodia del violoncello inizia in levare rafforzando questa percezione e quando la voce inizia a cantare, riproduce, sottolineandola, la stessa inflessione dell'introduzione strumentale.

È utile, ora, confrontare quanto appena detto con la conclusione dell'opera, in particolare con l'esempio proposto da Moreno Navarro (2009: 93) che riguarda il finale del brano "Gocémonos, Amado", quando viene recuperato lo stesso tema per accompagnare l'ultima strofa del testo. Ora la musica che sussiste al testo lo fa, al principio, in modo maggiore (Fa maggiore, rispetto a La minore del brano iniziale) e il movimento di seconda si produce in ottave in un registro chiaramente più acuto del violino e del violoncello (anteriormente si era presentato più grave), in modo che la sensazione sonora sia di maggiore ampiezza dello spazio rappresentato. Dato che l'armonia è differente, la musica non mostra alcun segno di stanchezza; al contrario, la scena è dominata da un forte sensazione di leggerezza. La voce del cantautore diventa sempre più sottile e sussurrata e tutto l'ambiente sonoro si attenua sfumando dolcemente fino a ritornare proprio a La minore. Nella coda strumentale, viene eseguita la stessa melodia dell'inizio, ma i suoi due periodi non sono, come in precedenza, uguali tra loro: il secondo sale di una terza per modulare a Do maggiore prima di tornare a La minore nelle battute finali. In questo modo, l'atmosfera acquista un significato, al tempo stesso, di speranza e di lieve malinconia. La chitarra prosegue, poi, con un arpeggio, per favorire lo scorrere del ritmo ternario e, aspetto ancor più importante, si abbassa progressivamente di dinamica fino a fondersi, nel finale, all'interno del motivo di seconda minore. Quando tutto sembra essersi concluso con l'accordo finale, è sempre la chitarra, inseparabile strumento di Amancio Prada, a elevarsi sulle note sostenute della sezione d'archi alterando, solo per un istante la calma conclusiva, con un arpeggio in Re minore che si risolve nella tonalità principale.

Questo articolato esempio permette di comprendere maggiormente la naturalezza e la sottigliezza del "dinamismo" presente lungo tutto il *Cántico espiritual* del musicista *leonés*: è un tipo di energia interiore che si relaziona direttamente con la narrazione della peregrinazione presente nel testo di partenza e che mostra una raffinatezza e un'attenzione fuori dal comune, riscontrabile non solo di questo disco, ma lungo tutta la sua produzione musicale.

### 3.4 "Para mí, la letra con música entra"

In un'intervista del marzo del 1996, Amancio Prada, sollecitato da alcune domande del giornalista Luis Fernández Zaurín, definì così il rapporto tra i versi del *Cántico* e la musica:

> Fue más bien una experiencia gozosa y sorprendente ver cómo a base de rondar y rondar un poema, de amor y el más hermoso escrito en lengua castellana, el texto se iba convirtiendo en canción, en cierto modo a sí mismo. […] Como señalaba María Zambrano a propósito del "Cántico", en efecto, no se trata tanto de añadir música a un poema determinado, sino de extraer su propia música. Llegar a percibirla es un don, algo que se te concede después de cierta amorosa paciencia y dedicación, claro.

[22] Celebre, ad esempio, è l'uso del ritmo ternario fatto da Fabrizio De André nel capolavoro del 1967 dal titolo *Via del campo*, arrangiata da Gian Piero Reverberi sulla musica "cinquecentesca" (Guaitamacchi, 2009) di Dario Fo ed Enzo Jannacci.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> Cuando esas nupcias ocurren se produce un fulgor en el pensamiento y en la emoción original del poema y te das cuenta. Por esa luz me he guiado siempre. Después, la música tiene la virtud de poder ir evolucionando de modo casi imperceptible, de seguir enamorando la letra, conformándose... Igual que un traje o una prenda que te pones con frecuencia: es el mismo, pero se va haciendo mejor a tu cuerpo. (Prada e Fernández Zaurín, 1996: 27)

L'interessante considerazione del cantautore –su un testo che "diventava da solo canzone"– merita un approfondimento. Difatti, in altro ambito di analisi, anche il filologo García de la Concha (2004; 311-312) assegna notevole importanza all'ipotesi che i poemi di Juan de la Cruz, già all'epoca del santo, fossero cantati. Questo studioso rileva alcuni dati intorno alla musicalità dei versi del *Cántico*, presenti, inoltre, in altre opere del poeta spagnolo. Si riferisce, in particolare, alla loro regolarità ritmica, la cui accentazione varia molto poco lungo tutta l'opera e, come si è visto, alla vicinanza con gli schemi utilizzati dalla lirica del suo tempo.

Perciò, la prima difficoltà che Amancio Prada incontra, nel tentativo di dare la sua esatta traduzione sonora ai meravigliosi versi del mistico, è quella di non tradire la musicalità che, di per sé, è insita nel testo. Il musicista è riuscito, con grande merito, a esaltare il potere della parola attraverso la musica, senza che quest'ultima si imponesse su di esso. Si tratta di un'attitudine profondamente rispettosa nei confronti del testo di partenza, un tentativo di offrire il vestito sonoro più adeguato affinché l'opera acquisisca un valore aggiunto ma non diverso dalla sua stessa natura.

È la semplicità, il *sermo humilis*, a guidare tutta l'operazione di creazione e progettazione della musica per il *Cántico espiritual*, frutto del pensiero di un musicista impegnato nella comprensione del testo che evita, con sensibilità, qualsiasi eccesso che lo allontani dal ritmo originale. Anche sul piano del significato, Prada non ostacola la manifestazione dell'opera di San Juan, "il suo farsi presente per il ricevente" (De Cristofaro, 2014: 143).

La suddivisione delle strofe è rispettata senza eccezioni in ognuno dei brani del disco e il musicista rispetta ampiamente le pause del poeta tra l'una e l'altra strofa. Inoltre, nella maggior parte dei casi, questa caratteristica è utilizzata per il concepimento e per lo sviluppo della struttura melodica e armonica, poiché, come si è detto, diverse delle nove canzoni assumono quella che può definirsi forma strofica. Amancio Prada apre la sua musica a variazioni che arricchiscono lo schema ritmico: questo aspetto è una costante di tutto il suo *Cántico espiritual*.

Il cantautore utilizza la ripetizione di melodia e armonia in ogni strofa in maniera altamente flessibile, fondamentale per adattarsi alle sottili variazioni presenti nei versi. L'attenzione nei confronti dei minimi cambi di accento dei versi del patrono dei poeti spagnoli che propone è continua. In questo senso, il caso del quinto brano, "Vuélvete, paloma", risulta particolarmente significativo. È ammirevole la squisita cura che Prada mette nel mantenere una sillaba o nel far scorrere le altre in base alle sfumature di ogni verso, in modo che, sebbene lo schema sia ripetuto, si possano notare differenze in ognuna di loro (Navarro, 2009). La voce, infatti, mette in evidenza ogni volta una parola diversa in base alla sua importanza, ma è capace allo stesso tempo di non variare lo schema ritmico fondamentale. In questo modo, la musica risulta avere un ritmo fluido fino all'ultima parola, conferendo alla voce principale di Prada uno speciale protagonismo.

Questo tipo di musica – e di interpretazione – è capace di rendere conto dei sottili cambiamenti della parola poetica generando, a sua volta, le sue proprie sottili variazioni che, allo stesso modo, evitano una monotonia che deriverebbe dalla ripetizione letterale di uno stesso schema in ogni strofa. Mentre accompagna queste variazioni, la musica crea, a sua volta, un suo linguaggio autonomo. Tornando al precedente esempio del quinto brano dell'opera, è possibile osservare, infatti, la creazione, da parte del musicista, di due modelli distinti di strofa

che risultano simili –non uguali– e leggermente differenti, che vanno ad alternarsi irregolarmente per mettere in rilievo le strofe che il cantautore vuole caricare di maggiore enfasi. Inoltre, l'elegante e parsimonioso arrangiamento dell'accompagnamento strumentale alla voce è, probabilmente, uno dei fattori che hanno contribuito al successo di questo disco: non risulta mai eccessivo – destabilizzerebbe l'equilibrio presente all'interno di ogni brano – e non è mai inappropriato, arricchendo notevolmente il discorso e mantenendo sempre viva l'attenzione dell'ascoltatore.

In definitiva, quello di Amancio Prada si rivela essere uno stile che nasce direttamente dalla sua personalità artistica e, inoltre, dal suo modo di intendere la musica. È fondamentale notare che il ritmo del poema, utilizzato dal mistico spagnolo, è assunto e interiorizzato dal musicista in maniera straordinariamente naturale: il cantautore lo rende davvero "suo" creando un vero e proprio scambio, nato da questo incontro, capace di raccordare, in maniera brillante, l'elemento presente nel testo di partenza con l'adattamento musicale. È da notare, infatti, che sebbene le caratteristiche vocali di Amancio Prada siano riconoscibili in tutti gli album della sua prolifica carriera musicale, è nel *Cántico espiritual* che egli ha raggiunto la più singolare e felice unione tra musica e testo che rendono questa una delle sue opere più attente e curate.

### 3.5 Amancio e la musicalità dell'anima

Come è emerso dalle precedenti considerazioni, lo stile di Amancio Prada è strettamente legato al dialogo tra il suo modo di intendere la musica e i versi del *Cántico espiritual* del mistico. Questo aspetto è alla base di almeno due delle capacità che fanno del cantautore un grande musicista. La prima è la ricerca di uno stile unico, in grado di unire la profondità della parola poetica e la raffinatezza dell'arrangiamento musicale, con lo scopo di arricchire i significati del testo di partenza in un'ottica di intertestualità che si spinga oltre i confini spaziali e temporali. La seconda è la peculiarità del suo stile *semplice*, mai trascurato, che lo pone in un'ottica di umiltà e rispetto nei confronti del testo di San Juan de la Cruz, in direzione di una "riscrittura" attuata nel senso migliore del termine (De Cristofaro, 2014: 138-139).

La combinazione di entrambi i caratteri dà come risultato uno stile che presenta due aspetti sorprendenti: da una parte, la capacità di applicare le peculiarità evidenziate innumerevoli volte nel corso delle registrazioni dei suoi dischi e nelle esibizioni dal vivo –anche in relazione ad altre opere letterarie con cui ha avuto modo di confrontarsi– e, dall'altra, la sua capacità di approcciarsi –e adattarsi– ai tratti di ognuno dei mondi possibili che esse rappresentano, aprendosi, dunque, al dialogo con altre realtà e con altri testi. È proprio nella sua riconoscibile voce che il cantautore condensa con equilibrio una serie di tratti stilistici che appaiono lungo tutta la sua produzione, donando a ciascuna delle opere che la costituiscono un colore particolare. Il suo stile non è ricercato ma, piuttosto, il risultato di molti fattori tra i quali il modo di comporre e il colore della sua voce. La creatività –la *pŏēsis* di cui si parlava precedentemente in merito all'estetica della ricezione– in questo caso nasce dall'elemento soggettivo che ritroviamo nel talento di un autore.

Un altro aspetto molto importante, di cui è necessario tenere conto, è la maniera in cui sono costruite le melodie. Nel *Cántico espiritual* di Amancio Prada prevale un modo di cantare il testo molto vicino alla declamazione, unita alla propensione a far scorrere lunghe sequenze di sillabe sulla stessa nota riproducendo le pause e le flessioni del linguaggio (Navarro, 2009). Gli accenti musicali sono abbinati il più fedelmente possibile a quelli del testo di San Juan. Per esempio, tutto il brano "Mil gracias derramando" è interamente costruito su questa pratica recitativa.

Lungo tutta l'esecuzione compare, inoltre, un secondo modello in cui la melodia raggiunge un *pathos* più marcato. Questa ulteriore modalità di costruzione, pur conservando


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

una continuità stilistica con la precedente, rivela una certa estensione della linea vocale principale che si allarga senza, tuttavia, smettere di rimanere molto vicina alla lingua parlata.

Con poche eccezioni, infatti, il canto di Amancio Prada è sempre sillabico – una nota per ogni sillaba – e quasi mai la melodia si sviluppa su note lunghe. In questo modo, sia quando la voce declama con poche variazioni melodiche, sia quando si esprime più liberamente, si nota una omogeneità contrassegnata dall'unione con il ritmo del testo[23]. Il canto declamato è, ad esempio, utilizzato nei brani di durata più ampia come "¡Ay, Quién Podrá Sanarme!" o "Vuélvete, Paloma"; l'estensione della melodia è utilizzata, invece, in occasione dei momenti in cui il lirismo si fa intenso, come in "¡Oh Bosques Y Espesuras!", "Entrado Se Ha La Esposa" e "¡Oh Ninfas de Judea!".

Un altro notevole aspetto dell'album sono le scelte sulle modalità di esecuzione strumentale. Anche se Amancio Prada è, certamente, un chitarrista capace di andare molto oltre all'uso 'semplice' del suo strumento, così come mostra in molte esibizioni dal vivo, accompagna alla chitarra senza inserire abbellimenti superflui per coerenza con la chiarezza dell'ambiente sonoro concepito nella pianificazione generale dell'opera: la presenza del testo è sempre posta in rilievo senza essere mai nascosta da eccessi musicali che gli sarebbero estranei.

È possibile notare, durante l'ascolto del *Cántico*, come la chitarra accompagni e orienti l'ascoltatore, determinando lo scorrere delle canzoni. Nel frattempo, gli altri due strumenti, violino e violoncello, hanno la funzione di sviluppare la melodia e armonia in un altro, particolare, ambito: se la chitarra detta i tempi della musica, gli archi riescono a creare un tappeto sonoro capace di disegnare un bellissimo spazio. La scelta di questi due strumenti a corda è dettata in primo luogo dalle loro grandi possibilità dinamiche, molto utili per un'opera come questa, così fortemente intensa e carica di significati; in secondo luogo, per la capacità di raggiungere un corretto impasto con la voce e, specialmente, con la chitarra, in virtù del calore del loro timbro. Quest'ultimo aspetto è importante per un musicista che vuole "mettere in scena" un poema che parla d'amore.

In ogni caso, c'è da osservare che, a eccezione di alcuni passaggi –nel settimo brano, ad esempio– il violino si mantiene sempre in un *range* medio-grave; di fatto, potrebbe addirittura essere sostituito da un secondo violoncello senza che l'ascoltatore percepisca una differenza significativa tra le due soluzioni (Navarro, 2009). Questo aspetto mostra ulteriormente l'equilibrio che l'autore vuole stabilire tra l'intervento melodico di questi strumenti e della voce principale che si posiziona sempre in primo piano, poiché è il veicolo diretto dell'espressione del testo.

## 4. LA VOCE DI UN INCONTRO

Ancora oggi, a distanza di oltre quarant'anni dalla sua prima uscita, l'album di Amancio Prada è in grado di colpire l'orecchio dell'ascoltatore attento. In una recente intervista, Prada risponde alla questione con queste parole: "¿Y cómo sobrevive un cantautor en tiempos de reguetón? -Pues como siempre, cultivando los márgenes y cantando con viento a favor o en contra, porque uno no está en esto por profesión sino por vocación" (Calveiro, 2018). Una vocazione

[23] Utili, in questa direzione, sono le osservazioni della filosofa e saggista María Zambrano (1982, web) presenti sul sito internet ufficiale di Amancio Prada: "Y así en el Cántico de San Juan de la Cruz cantado por Amancio Prada viene a suceder. Donde se oyen los silencios de la noche de Segovia, de aquella noche única, nacida de la memoria enamorada. El fluir del tiempo transparente donde se da el poema, cima de la poesía en nuestro idioma, cima universal pues. Ni una sola palabra se nos pierde allí donde se da a conocer privilegiadamente en su milagroso presente. No se pierde en la hermosura, no se embriaga en la voz ni un instante. Música y voz no aparecen, pues, añadidas, sino extraídas del poema mismo. Nupcias de palabra y musicalidad. Y algo más inaudible sin duda. Nupcias celebradas allí, en las "subidas cavernas de la piedra", "al monte y al collado do mana el agua pura". Alguna gota de esa agua bebida de ese secreto manantial vivifica este canto de Amancio Prada".

che il cantautore *leonés* riesce a esprimere, pienamente, con la sua voce, la protagonista indiscussa dell'opera, capace di incarnare magistralmente il suono dei versi di San Juan. Questo grazie, specialmente, alla chiarezza dell'esposizione, con la quale il cantante raggiunge quel difficilissimo effetto che consiste nel far apparire tutto molto 'semplice'. Il timbro, così riconoscibile e personale, fa suo il testo e lo pronuncia con una ricchezza di sfumature coerenti con il contesto espressivo.

Lo stile di questa opera è il risultato di un accordo, di un dialogo tra la personalità del cantautore e quella del poema. Come si è sottolineato, ognuno dei tratti caratteristici che compongono questo scambio è il frutto dell'assunzione da parte del musicista dei valori e dei suggerimenti che il testo propone più che il loro mero adattamento. La graduale trasformazione dei temi musicali ricorrenti, intrecciati tra loro in connessioni e relazioni reciproche – e progressivamente caricati di nuove dimensioni ogni volta che vengono riproposti – riescono a restituire all'ascoltatore l'immagine simbolica del percorso dell'anima che si crea e si arricchisce nell'esperienza della ricerca – e della realizzazione – dell'amore.

Il percorso tracciato fa emergere il profilo di un album pieno di sentimento, capace di consegnare all'ascoltatore, attraverso la vitalità della sua riscrittura intermediale, la bellezza della parola poetica di San Juan. Tutto è guidato dalla magistrale interpretazione di Amancio Prada che, nel modernizzare e accentuare le due vie ermeneutiche (amorosa e mistica), ha creato un'opera d'arte terza che fa genere a sé.

## Bibliografía


ABBAGNANO, Nicola e Giovanni FORNERO (2000) *Filosofi e filosofie nella storia*, voll. I-II, Milano, Paravia.

ALONSO, Dámaso (1948) "La poesía de san Juan de la Cruz", *Thesaurus* IV. 3, pp. 492-515.

BORRIELLO, Luigi (1988) "Fr. Luigi Di Granada e S. Teresa D'Avila", *Angelicum* 65.4, pp. 521-539.

——— (1991) "L'unione trasformante Secondo S. Giovanni della Croce", *Angelicum* 68.3, pp. 383-402.

BORRIELLO, Luigi (2007) "L'esperienza mistica cristiana: identità e struttura", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 99.3, pp. 457-487.

BRENNAN, Brian (1985) "Athanasius' *Vita Antonii*. A Sociological Interpretation", *Vigiliae Christianae* 39.3, pp. 209-227.

CALVEIRO, Patricia (2018) "Amancio Prada: «Para mí, la letra con música entra»", *La Voz de Galicia*, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/santiago/2018/11/28/cantautor-mi-letra-musica-entra/0003_201811S28C8993.htm (7 maggio 2021).

CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, Jesus (1984) "Jorge Guillén: lenguaje de poema", *Castilla: Estudios de literatura* 8, pp. 81-93.

CRUZ, Francisco José (2017) "Amancio Prada, cantor de poesía. Entrevista de Francisco José Cruz", *Cruz. Archivo literario*, http://franciscojosecruz.blogspot.com/2017/06/amancio-prada-cantor-de-poesia.html (7 maggio 2021).



DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1978) "Tres notas sobre el cántico espiritual de San Juan de la Cruz", *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 17, pp. 257-260.

—— (1992) "Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz", *Edad de Oro* 9, pp. 29-42.

D'AVILA, Teresa (2018) *Tutte le opere*, a cura di Massimo Bettetini, Milano, Bompiani.

DE CRISTOFARO, Francesco (2014) *Letterature comparate*, Roma, Carocci.

DELL'AQUILA, Fabiola (2018) "La dimensione anagogica della musica in San Giovanni della Croce", *Divus Thomas* 121.2, pp. 201-213.

DELLA CROCE, Giovanni (2013) *Tutte le opere*, a cura di Pier Luigi Boracco, Milano, Bompiani.

FABBRI, Franco (2008) *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET.

FAIRLEY, Jan (1984) "La nueva canción latinoamericana", *Bulletin of Latin American Research* 3.2, pp. 107-115.

FERRER-CANALES, José (1963) "Estilo de Santa Teresa", *CLA Journal* 6.3, pp. 205-209.

FRAGA, Xan (2007) "Voces ceibes e a censura franquista", *Grial* 45.173, pp. 82-85.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2004) *Al aire de su vuelo: estudios sobre Santa Teresa, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, y Calderón de la Barca*, Barcellona, Galaxia Gutenberg.

GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario (1991) "San Juan de la Cruz, místico cristiano", *El Ciervo* 40.485/486, pp. 45-48.

GUAITAMACCHI, Enzo (2009) *1000 canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli.

HATZFELD, Helmut (1963) "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 17.1/2, pp. 40-59.

—— (1976) "Sobre la prosa sanjuanista en el *Cántico espiritual*", *Estudios literarios sobre la mística española*, Madrid, Gredos, pp. 306-317.

HUERGA, Alvaro (1991) "Los ciclos del amor: para una hermenéutica de la mística de San Juan de la Cruz", *Angelicum* 68.3, pp. 403-444.

ISER, Wolfang (1985) "La struttura d'appello del testo. L'indeterminatezza come condizione degli effetti della prosa letteraria", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 19.1, pp. 15-43.

—— (1987) *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino.

JAUSS, Hans Robert (1988) *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida.

KLEIN, Alessandro (2001) *La dignità dell'uomo e altri temi dell'etica moderna*, Torino, Filippo Editore.

MORENO NAVARRO, Iñaki (2009) "Música y sentido: el *Cántico espiritual* en versión de Amancio Prada", *Letras de Deusto* 49.123, pp. 85-114.

O'ROURKE BOYLE, Marjorie (2003) "A Beautiful Ending: Juan de la Cruz's *Cántico espiritual*", *The Journal of Theological Studies* 54.2, pp. 530-569.

PIKAZA, Xabier (2010) "Del *Cantar* bíblico al *Cántico* de Juan de la Cruz. Sobre el principio del amor en occidente", *Pliegos de Yuste* 11-12, pp. 107-116.

PRADA, Amancio e Luis FERNÁNDEZ ZAURÍN (1996) "Amancio Prada: la música anida en el silencio", *El Ciervo* 45.540, pp. 25-27.

RUBIO, José Luis (1977) "Silbos amorosos. Estreno del *Cántico Espiritual* de Amancio Prada", *Diario 16* (11 aprile) https://canticoespiritualamancioprada.blogspot.com/p/estreno-del-cantico-espiritual-de.html (7 maggio 2021).

RUFFINATTO, Aldo (1979) "Los codigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz", *Dispositio* 4.10, pp. 1-26.

SWIETLICKI, Catherine (1986) *Spanish Christian Cabala: the works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, Columbia, University of Missouri Press.

TORRENTS, Josep Montserrat e Halil BÁRCENA (2010) "La Mística", *El Ciervo* 59.716, pp. 28-30.

ZAFRA, Juan (2008) "La lira 40 del Cántico espiritual B. Una aproximación hemenéutica", *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, pp. 313-327.

ZAMBRANO, María (1982) "Amancio interpretado por María Zambrano (Ginebra, 17 de enero de 1982)", *Amancio interpretado por…*, https://amancioprada.com/archivo-amancio-interpretado-por/ (07 maggio 2021)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5224
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

# Mirada expuesta, mirada oculta: la construcción de los personajes en torno al poder del campo visual en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL
Universidad de Buenos Aires

**Resumen**
El presente trabajo busca indagar en torno al ejercicio de la mirada y sus implicancias al interior de la obra póstuma cervantina *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Entenderemos el concepto de mirada como un ejercicio que determina tanto las relaciones de poder que establecen los personajes entre sí como el desenvolvimiento de la trama novelesca. Para llevar a cabo este análisis hemos propuesto dos categorías iniciales con las que distinguiremos las maneras en las que la mirada atraviesa el accionar de los personajes: los que son mirados y ocupan una posición central dentro del espacio de la diégesis y, por otro lado, los que miran ocultos desde los márgenes.
Palabras clave: Cervantes; mirada; poder; imagen

**Abstract**
The following project aims to reflect on the purpose of the exercise of the gaze and its implications in the posthumously published *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). We will understand the concept of gaze as an exercise that determines both the power relations that the main characters have among themselves and also the plot development.
To carry out this analysis we have proposed two initial categories that will distinguish the different ways in which the gaze determinates the actions of the characters: those who are watched and occupy a central position within the space of the diégesis and, on the other hand, those who watch hidden from the margins.
Keywords: Cervantes, gaze, power, image

*Miramos el mundo y esperamos que se entregue*
*por entero a nuestras miradas. Y además, miramos al hombre*
*que mira al mundo, y entendemos que él también se entrega por*
*entero, en cuerpo y alma. Miramos dentro de nosotros mismos*
*para ver lo que tenemos de más íntimo, más oculto, más secreto.*
*El mundo y nosotros, el fututo y el pasado, la materia y el pensamiento,*
*todo debe ofrecerse al imperio de la mirada.*
Gerard Wajcman. *El ojo absoluto.*

Uno de los temas articuladores que se destaca en el póstumo *Persiles* es el de la mirada y sus diversas manifestaciones: la mirada autorreflexiva sobre la propia creación artística –presente en el Prólogo de la obra–; la mirada como puerta de entrada del sentimiento amoroso; la mirada como dispositivo de control –en una clave que contemple las relaciones de poder entre los personajes–; la mirada engañada que distorsiona la percepción de la realidad, son solo algunos ejemplos de los tantos que se podrían mencionar.

Agustina OTERO MAC DOUGALL, "Mirada expuesta, mirada oculta: la construcción de los personajes en torno al poder del campo visual en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Artifara* 21.1 (2021) Contribuciones, pp. 141-154.
Recibido el 15/03/2021 ∽ Aceptado el 02/06/2021

Al pensar en la injerencia de la mirada nos enmarcaremos en la definición de Eduardo del Estal, quien la concibe como "una operación compleja que combina la voluntad y la acción de poner la vista en relación excluyente con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión" (del Estal, 2010: 15-16). Asimismo, teniendo en cuenta que la obra que nos ocupa es el último saludo de Cervantes al lector, vale la pena pensar la implicancia que puede llegar a adquirir la mirada en cuanto ejercicio atento y reflexivo sobre la propia creación. Edward Said (2009) señala que el "estilo tardío" de un artista no se observa únicamente en su producción última, sino en aquella en la que hay una consciencia de finitud. Esto nos lleva a pensar en la idea de perspectiva: el autor está posicionado en un punto que le permitiría evaluar su obra con otros ojos. En este sentido, podemos pensar que esta posición está ligada al distanciamiento, lo que habilita, al mismo tiempo, un campo visual panorámico; una mirada amplia sobre la propia escritura. Si bien la dimensión extradiegética de este texto póstumo podría aportar un interesante punto de vista al tema de la mirada auto-reflexiva de la obra –y sobre todo en el marco de una estética tardía–, ahondaremos en este trabajo en un análisis centrado en el nivel diegético del *Persiles*.

La obra va explayándose en la problemática de la mirada a través de las vicisitudes que afrontan no sólo los protagonistas –destacados constantemente por sus apariencias– sino también el séquito viajero que los acompaña. En esta historia de amor entre dos jóvenes bellos que emprenden un largo viaje peregrino con el objetivo de conseguir la eterna unión de sus almas, el narrador pone en juego la dialéctica relación que existe entre el objeto y la mirada, donde objeto equivale al ser amado –o a su imagen– que es capturado bajo el dominio posesivo y deseante de la mirada. Siguiendo este razonamiento, se establecen dos roles bien diferenciados: los que miran y los que son mirados; roles que ponen en evidencia que la mirada en acto es también una manifestación del poder entendido en un sentido foucaultiano, es decir, como un ejercicio habilitado por las relaciones asimétricas entre los individuos (2006). Por otro lado, resuenan fuertemente en esta obra las teorías neoplatónicas sobre el amor difundidas durante el Renacimiento italiano y español, las cuales ponen especial énfasis en el sentido de la vista como puerta de entrada del sentimiento amoroso[1]. En su detallado estudio literario y filosófico, Guillermo Serés (1996) ha analizado la manera en la que las doctrinas platónicas y místico-cristianas conciben la transformación del amante en el amado. Algunas de estas ideas serán fundamentales para el desarrollo de este análisis, que hace foco en la mirada como principal medio vincular de los personajes.

Dentro del universo ficcional del *Persiles*, se nos presenta una variedad de personajes que harán uso del ejercicio de la mirada en un sentido espacial: algunos mirarán desde el centro, otros desde los márgenes. Quienes ocupan el escenario central absorben la mirada ajena y arrastran tras de sí los conflictos nodales que atraviesan la novela, como podemos apreciar cuando Periandro o Auristela irrumpen en un espacio nuevo y maravillan al resto, ya sea por su apariencia o por su gallardía. Pero las posiciones de quienes miran o son mirados no son en absoluto fijas e inamovibles, por lo tanto, se produce una tensión que vira entre los puntos de observación en disputa. En este sentido, podemos notar cómo se van produciendo desplazamientos entre la posición del observado y el observador según convenga a la trama, como sucede en el episodio de Ruperta, personaje que ocupa un espacio escénico central y que capta las miradas y la atención de los personajes sin siquiera percatarse de ello.

Podemos aventurar, como hipótesis inicial, que en el *Persiles* la mirada adquiere un papel categórico como organizadora del texto, ya que determina profundamente el accionar de los personajes dentro de sus correspondientes tramas y conflictos. Este texto, no en vano

[1] Diego Martínez Torrón analiza las distintas teorías sobre el amor que circulaban en el período y remarca que "El tema del amor en esta época era así importante preocupación estética e ideológica, puesto que siempre que ha habido un momento de renovación y progreso en la civilización, este ha ido creo asociado a una nueva concepción en materia sexual y amorosa, o a un replanteamiento profundo de las costumbres afectivas y amatorias" (2004: 618).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

llamado "la novela del deseo" (Pelorson, 2003), desde el inicio confronta dos maneras de mirar al ser amado[2]: la de Maximino y la de su hermano menor, Persiles. Ambos se enamoran, el primero de un retrato, el segundo de la mujer de carne y hueso que inspiró al artista. En los dos casos, la contemplación de la belleza ha guiado las pasiones de estos dos príncipes enamorados, motorizando el primer conflicto de la obra: la huida, el abandono de la corona y el robo de la futura reina de Frislanda. Ni Persiles ni Maximino pueden olvidarse de Auristela una vez que se ha configurado en el lienzo de la imaginación, por lo tanto, tendrán que arriesgar sus vidas para concretar sus deseos amorosos. La mirada, entonces, puede ser el motor de las disputas; de ahí que un vistazo a un retrato pueda encontrar a dos antagonistas[3]. Pero no acaba aquí, ya que también puede conciliar venganzas pasadas y generar nuevos amoríos donde sólo había resentimiento, como en el particular episodio de Ruperta que se analizará más adelante.

## 1. MIRADA EXPUESTA: IMÁGENES ESTÁTICAS, IMÁGENES MOVIBLES

El narrador del *Persiles* asigna a lo largo de los cuatro libros distintos papeles a los muchos personajes que aparecen continuamente. Por lo general, aunque no únicamente, son los protagonistas y sus bellezas poco usuales quienes ocupan la posición de objeto de las miradas ajenas. Quienes encarnan las miradas que giran en torno a los protagonistas son los personajes secundarios, sobre todo, aquellos que se posicionan como antagonistas o pretendientes que completan los triángulos amorosos y le agregan dificultad a la meta final del viaje a Roma.

Dentro del binarismo de este eje, nos remitiremos a los casos de los protagonistas de la novela como emblemas de lo que podemos denominar "imágenes estáticas" e "imágenes movibles". Si bien los protagonistas tienen numerosos rasgos en común, tales como la hermosura, el linaje y la valentía, difieren en su constitución propia, es decir, en su devenir imágenes estáticas o movibles frente a las miradas ajenas de los demás personajes que comparten su universo.

Para analizar esta dualidad, comenzaremos con Auristela; centro de las miradas y punto desde el que se movilizan los deseos de sus enamorados o la envidia de sus competidoras. Este personaje puede ser pensado como la representación de aquello que se mantiene siempre igual a sí mismo, vale decir, lo inmutable y la ley de lo constante: "Ricas prendas por mi bien halladas, dulces y alegres, «en este tiempo y en otro cualquier tiempo»" (II, 15, 723)[4]. Exceptuando un único momento en el que su don de la hermosura sufre un proceso de transformación muy intenso y a la vez muy breve, Auristela es el equivalente a la encarnación de la máxima belleza humana posible, llegando a un nivel tan elevado que "en efeto, es mujer, aunque parece un ángel" (II, 4, 664).

El narrador no hace más que repetir una y otra vez cómo la belleza de este personaje impacta en la visión de cualquier espectador, sin importar ni el género ni la edad de quien tenga la dicha de contemplarla. Esta encarnación de un ideal de belleza perfecta y sin

[2] Ya que el término "deseo" será de uso recurrente a lo largo de este trabajo, vale la pena complejizar su significado con el señalamiento que hace Jean-Marc Pelorson en su libro *El desafío del «Persiles»*: "El término, tal y como lo menciona Cervantes, suele designar, sobre todo en forma plural, la pasión amorosa, pero en singular (y en plural en unos cuantos casos) cubre un campo semántico más extenso, que, además del amor, abarca la curiosidad (deseo de escuchar, de saber…), la nostalgia (deseo de volver a la patria), y la intención (de llegar a Roma, etc.) (2003: 59).

[3] Esta situación de oponentes disputándose el objeto del deseo la vemos duplicada más adelante en la pelea entre Arnaldo y el duque de Nemurs. Al igual que los hermanos príncipes, el primero será conquistado por la mirada directa de Auristela, el segundo, por la contemplación de uno de sus retratos. Ambos arriesgan su vida y luchan a muerte por poseerla, dejando atrás reino y hacienda.

[4] Las cursivas en las citas siempre son mías. En adelante, se consignará en números romanos el libro y en arábigos el capítulo seguido de la página. La edición utilizada corresponde a la establecida por Avalle-Arce que Gredos reeditó en 2016.

comparación alguna se refleja, también, en la fama que la sigue por todas las islas y ciudades que recorre junto con el escuadrón peregrino.

Las múltiples apariciones de retratos no autorizados fruto de imaginaciones cautivadas son la prueba de que aquello que la hace única pasa por la vista, semejante a muchas otras figuras femeninas cervantinas, pues, como sostiene Julia D'Onofrio, "Cervantes noveliza el lugar común de bellezas que admiran y enamoran, en su representación de mujeres que, mediante una fuerza de atracción, al mismo tiempo perturbadora y ejemplar, se convierten en el centro y motor de la acción" (2016: 34). Esto se ve explícitamente en el comentario que hace un romano que "a lo que se cree, debía de ser poeta" (IV, 3, 882) cuando, admirado por Auristela, expresa:

> –Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro de esta *movible imagen*. ¿Quiere, por ventura, que los discretos se admiren, que los tiernos se deshagan y que los necios idolatren? (IV, 3, 882)

Las constantes insistencias tanto del narrador como de los personajes respecto a la fascinación que despierta Auristela van *in crescendo* a lo largo de todos los capítulos que componen los cuatro libros del *Persiles*. Su belleza es transformadora, actúa como un poder tan seguro y eficiente como el de la misma Venus. A su paso cautiva un sinfín de miradas y construye un ejército de enamorados que ni siquiera precisan mirarla directamente para caer rendidos, alcanza con una pintura que retrate su deslumbrante hermosura. Esta obsesión por la imagen del amado se explicaba desde los procedimientos que intervenían internamente a la hora de "imprimir" dicha imagen en el alma del amante (Serés, 1996)[5]. Las diversas experiencias de estos enamoramientos ejemplifican las teorías amorosas de la época basadas en tres grandes tradiciones: el amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo. Este último comparte con el petrarquismo la idealización y endiosamiento de la amada, pero difieren en que el amante neoplatónico –fácilmente identificable con Periandro– es capaz de trascender su imagen, mientras que el petrarquista –el duque enamorado del retrato de Auristela– se queda atrapado en ella (Cariola Cerda, 2019: 706).

Sin embargo, como nos demuestran los últimos capítulos, esta Auristela caracterizada como "movible imagen" es también propensa a sufrir un alarmante deterioro que preocupa a todos los acompañantes de viaje que fueron testigos de la enorme fuerza e inmutabilidad de su hermosura venusina. La exagerada constante de lo siempre igual a sí mismo en este extraño caso de belleza sobrehumana logra quebrarse a raíz del accionar maligno de dos personajes femeninos: la celosa y vengativa Hipólita y su hechicera judía. Solamente una fuerza de naturaleza mágica que actúa entre las tinieblas –fuera del campo de la luz y de lo visto– podría poner a prueba la hermosura divina de la protagonista en un tiempo tan corto: "No había dos horas que estaba enferma y ya se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios y topacio las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado de color" (IV, 9, 904). Pero lo que Hipólita y la hechicera no habían calculado era la consecuencia de corromper semejante rasgo divino. La distorsión de un personaje que nunca había descendido del escalafón más alto de belleza trae como reacción

[5] Serés explica con detalle estos procedimientos en los que "el objeto del deseo amoroso, o su imagen (pues poco importa si está presente), se imprime en la parte anterior al cerebro, hasta tal punto que el anhelo cogitante (valga la expresión) del sujeto que siente la pasión comporta que toda la actividad de sus potencias anteriores se destine a recordar la imagen deseada, al igual que el precedente, y necesario, frenesí pulsátil o espiritual del corazón, su miembro vital. Actividad frenética que, merced a las cualidades seco y cálido (que, hemos visto, sirven para retener e imprimir la imagen en la memoria), supone que, a la postre, el alma adquiera extensión de imagen recordada o imaginada" (1996: 75).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

adversa el decaimiento del más enamorado de todos, Periandro: "la pena que él sentía de la enfermedad de Auristela era tanta, que causaba en él el mismo efecto que en Auristela, y así se iba enflaqueciendo, que comenzaron todos a dudar de la vida suya" (IV, 10, 906). De este modo, todos los testigos de las inesperadas metamorfosis sufren expectantes la evolución de ambos protagonistas.

Otra de las consecuencias que acarrea la transformación de Auristela es la pérdida del nuevo antagonista amoroso, el duque de Nemurs, quien "como el amor que tenía en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella, iba en él faltando el amor" (IV, 9, 904). En las antípodas de esta relación "superficial" con respecto al objeto de deseo que se enfrenta con la mirada, tenemos a Periandro, a quien "no por esto le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada" (IV, 9, 904). Este sexto retrato de Auristela, el retratado que está en el alma de Periandro, actúa como una especie de escudo que protege la mirada del amante del semblante deslucido de su amada (Alcalá Galán, 1999: 135). Periandro, de modo similar a lo que sucede en *La española inglesa,* no mira la fealdad de la enferma, sino la belleza ideal que de ella lleva impresa en el alma, como buen amante neoplatónico (Egido, 1990: 215). Así, va diferenciándose qué tipos de personajes son los que se construyen desde una mirada ligada a las apariencias y quiénes desde una superación de la vista en pos de las esencias.

Distinto es el caso de Periandro: si bien comparte con Auristela el rasgo de una belleza extrema, no es esto lo que conforma su cualidad más destacada como personaje protagónico. Si ella se despliega desde la idea de lo fijo e inmutable, en Periandro encontramos los ideales de lo movible y dinámico. Este sujeto, "donde todas las *virtudes* están recogidas y cifradas" (I, 23, 650) está constantemente en el centro de los relatos sobre sus aventuras, ya sea como narrador directo –durante los capítulos que se dedican a explicar sus peripecias pasadas– o como personaje central del relato de otro narrador.

El uso de la primera persona al momento de narrar sus peripecias lo pone en el centro de las miradas y le permite ordenarse dentro de aquel tiempo caótico y fragmentado de las aventuras pasadas. Periandro no hace más que llenar el vacío misterioso de la interrumpida cronología de los acontecimientos vividos en carne propia, nunca antes vistos ni oídos por los otros personajes del escuadrón viajero. Pero no sólo se trata de saber colocarse en el tiempo, también se trata de la apropiación de un espacio, de un escenario que da lugar a los hechos narrados, que los valida como acciones efectivamente sucedidas y ciertas. Isabelle Rouane-Soupault (2004) ha señalado el largo relato de Periandro como un ejemplo de concentricidad narrativa que se homologa al espacio circular y aislado de la isla, en este caso, del rey Policarpo:

> Lo esencial de la acción novelesca durante este episodio se verifica dentro de la habitación de Auristela, de cuya salud todos están pendientes, junto a su cama, y por ello rodean a la enferma. Luego pasan a rodear al joven Antonio, víctima de los hechizos de Zenotia. Es precisamente ahí, en torno a la cama del mozo bárbaro (II, 10), donde Periandro empieza el relato analéptico de sus aventuras que varias veces incluye el relato intradiegético de otros personajes. (2004: 1009)

Resulta interesante cómo el narrador va haciendo foco de un personaje a otro hasta que se detiene en aquel que absorberá, durante una buena cantidad de capítulos, toda la atención de los personajes circundantes:

> Estando, pues, juntos, como se ha dicho, un día Sinforosa rogó encarecidamente a Periandro les contase algunos sucesos de su vida, especialmente se holgaría de saber de dónde venía la primera vez que llegó a aquella isla, cuando ganó los premios de todos los juegos y fiestas que en aquel día se hicieron […] A lo que Periandro

> respondió, que sí haría, si le permitiese comenzar el cuento de su historia, no del mismo principio, porque este no le podía decir ni descubrir a nadie [...] Todos le dijeron que hiciese su gusto, que de cualquier cosa que él dijese le recibirían. (II, 9, 691-692)

Y luego comienza el siguiente capítulo directamente con la voz del protagonista:

> –El principio y preámbulo de mi historia, ya que queréis, señores, que os la cuente, quiero que sea éste: que nos contempléis a mi hermana y a mí, con una anciana ama suya, embarcados en una nave cuyo dueño, en el lugar de parecer mercader, era un gran cosario. Las riberas de una isla barríamos […]. (II, 10, 692)

Todos los deícticos espaciales, temporales y personales están al servicio de esta toma de poder enunciativa, y a la vez, auxilian a los oyentes atentos, quienes serán convocados a imaginarse un Periandro anterior al tiempo cero del relato, elidido por el tan característico comienzo *in medias res* de la novela bizantina en general y de esta obra en particular. De hecho, es tanto lo que hay para saber de este personaje inquieto; tantas islas recorrió su fama, tanta gente lo conoció, que resulta tarea ardua seguir punto por punto el recorrido de sus aventuras, como así lo expresan algunos de sus oyentes:

> –No más –dijo a esta sazón Arnaldo–; no más, Periandro amigo; que, puesto que tú no te cansas de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas. (II, 12, 708)

Veamos qué sucede con la segunda manera que tiene este personaje de acaparar el centro de atención, es decir, cuando es otro quien narra sus hazañas y no él mismo. El capitán del navío de corsarios que rescata al grupo de Auristela tras el naufragio que los separa aporta información sobre el protagonismo de Periandro en las competencias olímpicas celebradas en la isla del rey Policarpo. Aquí, una vez más, se ponen en juego las "habilidades que acreditaban su valor" (II, 5, 669), las cuales, sumadas a su imponente vigor, capturan la vista de todos los espectadores: "Luego, la hermosa presencia del mancebo arrebató la *vista* y aún los corazones de cuantos le *miraron*" (I, 22, 644). Así es como Sinforosa cae presa de sus gracias, las cuales "despertaron en su pecho el modo de deseo" (II, 3, 661). Esta enamorada princesa, al encontrarse con Auristela, vuelve a referirse a Periandro listando sus acciones más destacables: "los triunfos que alcanzó, los contrarios que venció y los premios que ganó" (II, 3, 661). Por último, le confiesa a Auristela que "El amor que engendró en mi pecho [proviene del] *valor* que conocí en tu hermano" (II, 4, 664), y destacamos esta palabra porque dentro de la multiplicidad de significados que tiene, puede pensarse como sinónimo de "coraje", de valentía a la hora de llevar a cabo las acciones anteriormente mencionadas. La fascinación de Sinforosa tiene su origen en la contemplación de estos movimientos, y aquí está la diferencia con la fascinación que despierta Auristela en sus enamorados, la cual se genera, como ya dijimos, a partir de la contemplación de una belleza estática como lo es una pintura.

Pero este "sujeto donde todas las *gracias* del mundo tenían su asiento" (IV, 12, 915) también muestra, al igual que Auristela en su momento de enfermedad, su lado frágil a través del debilitamiento de su rasgo dinámico y vivaz. Esto se remarca en la analepsis de Serafido, el ayo de Persiles, quien cuenta cómo empeoró su amo cuando se enamoró de Auristela, la futura esposa de su hermano: "encerró en el honesto *silencio* todas las *acciones* que le hacían memorable y bien querido de todos, y, sobre todo, vino a perder la salud y a entregarse en los brazos de la desesperación" (IV, 12, 915).

Ahora bien, el episodio de la isla del rey Policarpo es muy abundante en ejemplos que contraponen a estos dos hermanos desde la idea de imagen-estática e imagen-movible. De


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

hecho, el narrador nos muestra que mientras Periandro hace el largo relato de sus peripecias pasadas, Policarpo se hunde en sus pensamientos brindándonos un claro ejemplo de la contraposición de estos dos modelos: "descubría en el modo de *proceder* de Periandro, en su gentileza y brío, algún gran personaje, y en la hermosura de Auristela, alguna gran señora" (II, 17, 727). Es decir, se vuelve a repetir en la manera que tiene Policarpo de mirar a Periandro el campo semántico que lo vincula con aquello que está activo, mientras que en el caso de Auristela, la mirada siempre focaliza en su belleza fuera de lo normal, la cual termina ofuscando cualquier otro rasgo que complete su caracterización: "Callaba Policarpo, ocupando la vista en mirar a Auristela y el pensamiento en pensar en ella; y así, para él importaba muy poco, o nada, que callase o que hablase Periandro" (II, 15, 724). Es evidente, luego de tantos ejemplos en la novela, que las cosas hermosas atraen el alma del hombre que se moviliza para poder alcanzarlas (D´Onofrio, 2016: 41). De este modo, lo masculino queda vinculado a una búsqueda incansable del objeto del deseo, traducido en la belleza femenina como motor estático de la trama. Pelorson ha remarcado este aspecto misterioso del mundo interno de los personajes femeninos indicando que "al ponerse exclusivamente del lado del deseo masculino, el narrador anónimo convierte a la heroína en un enigma" (2003: 67).

Resulta significativo ahora detenernos en lo que sucede entre ambos protagonistas, ¿cómo se miran uno al otro? ¿Hay manifestaciones del poder en la mirada amorosa? La siguiente cita es del monólogo de Periandro cuando atraviesa el crítico momento en el que Auristela le propone unión con Sinforosa[6]:

> Con la edad y con el uso de la razón, fue creciendo en mí el conocimiento, y fueron creciendo en ti las partes que te hicieron amable; *vilas*, *contemplélas*, *conocílas*, *grabélas* en mi alma y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirle. (II, 6, 673)

La utilización de los verbos destacados que juegan con el campo visual tiene como meta la fijación de una imagen última que queda guardada en el alma, una suerte de depósito que reúne fragmentos que conforman un lienzo en proceso de creación, donde cada mirada aporta una nueva pincelada. De vuelta, la parte activa del proceso de creación de esta construcción estética sobre la amada queda del lado del protagonista, mientras tanto, la modelo posa pasiva ante su captura externa. Más adelante continúa diciendo: "Considera quién eres, y no se te olvide de quién yo soy, y verás en ti el *término* del valor que puede desearse y en mí el amor y la firmeza que puede *imaginarse*" (II, 6, 676). Se establece, nuevamente, un paralelismo entre el objeto de la mirada –la amada– como un término o un fin del deseo, algo ya acabado; y por otro lado, se coloca a quien mira bajo un continuo imaginar,[7] como un movimiento de ideas activo.

Además, la cita hace referencia a uno de los rasgos que más caracteriza a Periandro y que tiene que ver con la fuerte voluntad para seguir adelante con su promesa. Sin embargo, su inquebrantable compromiso con la palabra y el constante cuidado que hace de su supuesta hermana llevan a los personajes que lo acompañan a hacerse algunos cuestionamientos que

[6] Otro de los momentos críticos que atraviesa la pareja es el cambio de voluntad de Auristela cuando le plantea a Periandro su deseo de querer unirse con Dios, idea que remite a las exégesis de los Padres "platonizantes" del período: "Si en el *Banquete* se plantea que los amantes quieren reintegrarse en el andrógino, o sea, en la unidad perdida, la escatología biblicocristiana tiene como modelo central el círculo y, consecuentemente, como pilar fundamental la vuelta, el retorno a la Unidad, la unión con Dios" (Serés, 1996: 25).

[7] Vale tener en cuenta la acertada diferencia que detecta José Manuel Pozuelo Yvancos en su análisis sobre los contextos de inserción de los conceptos de "fantasía" e "imaginación" en Cervantes: "La fantasía se asocia, incluso con selección léxica de tal vocablo, a quimera, a esperanza sin fundamento, a desvarío irracional, lo cual no suele darse cuando el vocablo elegido es «imaginación», y en esa connotación más descarriada o ingobernable de la fantasía vemos una diferencia respecto al otro concepto hermano" (2004: 9).

ponen en peligro el secreto: "¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela que apenas nos la deja mirar por brújula?" (II, 5, 671). Estas palabras, por supuesto, no podrían ser de otro personaje más que de Clodio, el único que pone en duda la versión oficial y termina teniendo razón sobre sus sospechas. En la cita, Periandro es asociado con Argos Panoptes, el monstruo de los cien ojos que vigilaba a los presos de la diosa Hera. La similitud se explica por sí sola, y vale aclarar que no es únicamente con este personaje con quien se vincula el ejercicio de la mirada en el resguardo de las doncellas:

> Servíales de Argos el mozo Antonio, de lo que sirvió el pastor de Anfriso. Eran los ojos de los dos centinelas no dormidas, pues por sus cuartos la hacían a las mansas y hermosas ovejuelas que debajo de su solicitud y *vigilancia* se amparaban. (I, 21, 641)

Ahora bien, la mirada panóptica y sus referencias ligadas al control y cuidado de los demás nos llevan al siguiente eje que focaliza en el ejercicio de la mirada escondida, aquella que nace de un ocultamiento y que se diferencia de la mirada expuesta en tanto opera en el desconocimiento de los personajes.

## 2. LA MIRADA OCULTA COMO DELEITE

Dentro del *Persiles*, son especialmente llamativas las escenas en donde los personajes, ya no protagonistas, narran y hacen énfasis en el acto de mirar sin ser vistos. De algún modo, se expone cómo la mirada ignorada por quien es observado divide la escena o episodio central en dos instancias: por un lado, se hace foco en aquello que realiza quien sea el objeto; por el otro, se vislumbra cómo se posiciona el que hace libre uso de su mirada. En las situaciones de espías hay una gran asimetría, pero también hay una gran libertad, ya que el espiado no tiene por qué saberse mirado –y por ende, no se inhibe–, y a la vez, quien abusa de su posición oculta tiene un goce completo: nada puede escaparse de su poderío en tanto su objeto ignore que es mirado.

Veamos cómo aparece este tema desplegado a lo largo de la novela comenzando por el libro I. En el diálogo que entablan las mujeres rescatadas por los cosarios que llevaban a la moribunda Transila, el capitán, luego de tres meses de navegación, realiza el relato sobre los juegos olímpicos de la isla del rey Policarpo. Aquí trae a colación, justamente, la aparición más destacada de las gracias y habilidades del entonces desconocido Periandro, quien en todos los hemisferios tiene el poder de causar la admiración general: "Luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista y aún los corazones de cuantos le miraron, y yo, desde luego, le quedé aficionadísimo" (I, 22, 644). Hasta acá no hay nada que cuente el marinero que no haya experimentado la mayoría del público que acaba de presenciar la llegada de la nave de los doce "gallardos mancebos, de dilatadas espaldas y pechos y de nervudos brazos" (I, 22, 644). Pero mientras Periandro va llevándose las miradas de todos los habitantes de la isla, el capitán pone el foco en otro lado:

> […] finalmente, se los dejó [a los competidores] a poco más de la mitad del camino, como si fueran *estatuas inmóviles*, con la admiración de todos los circundantes, especialmente de Sinforosa, que *le seguía con la vista*, así corriendo como estando quedo, porque la belleza y agilidad del mozo era bastante para *llevar tras si* las voluntades, no sólo de los ojos de cuanto le miraban. Noté yo esto porque tenía los míos *atento en mirar a* Policarpa, objeto dulce de mis deseos, y de camino, miraba los movimientos de Sinforosa. (I, 22, 645)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Este comentario, dicho un poco al pasar por el capitán –pero fríamente calculado por parte de un narrador sagaz que le hace guiños al lector–, demuestra cómo es observable el deseo del otro. El capitán puede ver cómo mira Sinforosa a Periandro, con qué ojos se deleita por el gallardo y desconocido atleta. Pero a la vez, él también se deleita mirando a Policarpa, verdadero objeto de sus deseos. Acto seguido, y casi como respuesta automática a esta demostración de interés que evidentemente Sinforosa hace con Periandro, Auristela cae en las garras de los celos, generando una serie de interrogantes con respecto a las formas que puede adoptar el amor en las personas[8]. Podemos ver en esta reacción de Auristela la fragilidad típica de quien sufre la enfermedad de los celos la cual la lleva a pensar que su amado podría tener puesto el deseo en alguien más. En este juego de miradas, se produce una superposición donde la audiencia debe, primero, imaginarse al mismo capitán contemplando a Sinforosa, quien a su vez se deleita ante la visión del increíble Periandro, como todos los espectadores que están allí. Luego, como efecto secundario de esta superposición de imágenes, es evidente que Auristela construye en su propia imaginación a un Periandro famoso y aclamado por sus gracias, y quizás tentado de corresponder al deseo de la ya entregada y hermosa princesa. Pero Cervantes, en esta novela que expone una gran cantidad de ejemplos sobre la enfermedad de los celos, distingue entre los celos sanos –que terminan curándose– y aquellos que generan lascivia, destrucción y muerte (Egido, 1990: 207), siendo los protagonistas de la novela, y sobre todo Auristela, ejemplos de perfección física y moral[9].

Siguiendo la cronología de los libros, nos encontramos con uno de los ejemplos más representativos de esta asimetría resultante entre el mirado y el observador. Se trata de la creación de las pinturas de Auristela a partir de la utilización de una "mirada interna" que recupera directamente la imagen de la modelo guardada en la propia memoria del pintor. De este modo, el artista puede prescindir de la modelo viva y obtener el mismo resultado al acudir a ella a través de su imaginación. Aquí encontramos verbos que juegan con el campo semántico de la "captura" de aquel ser que se constituye como objeto de la mirada. Esto lo podemos ver cuando el criado del duque le afirma a Periandro que su pintor "de una sola vez que la ha visto [a Auristela] la tiene tan aprendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si *siempre* la *estuviera mirando*" (III, 13, 833). Incluso, el énfasis dado por el adverbio de tiempo y el verbo en modo subjuntivo dan cuenta de lo incontrolable y peligrosa que es esa mirada que ni siquiera necesita de su modelo de carne y hueso. La imaginación de este pintor ya es un lienzo donde ha sido retratado el rostro de Auristela, lo único que tiene que hacer es duplicar en el bastidor aquella pintura que está grabada en el alma.

Así, quien es deseado es capturado en una imagen fija, como sucede también en el caso de la enamorada Isabela Castrucha, quien afirma en su relato: "quedóse su imagen [del enamorado] tan impresa en mi alma que no la podía apartar de mi memoria" (III, 20, 863), "siempre lo veo y siempre lo tengo en el alma" (III, 21, 865). En este sentido, se establece la importancia de la mirada como aquella ventana por donde entra la imagen del amado para quedarse fijada en el tiempo, convertida, como diría Maurice Blanchot, "en el fantasma de una

[8] Me refiero a la discusión que entablan Transila, Mauricio y Auristela sobre la exagerada reacción de esta última respecto a la fascinación de Sinforosa por Periandro. Vale citar a Mauricio como palabra final cuando se refiere a la diversidad en el amor: "[…] en ningunas otras acciones de la naturaleza se ven mayores milagros ni más continuos que en los del amor, que por ser tantos y tales los milagros, se pasan en silencio y no se echa de ver en ellos, por extraordinario que sean. El amor junta los cetros con los cayados, la grandeza con la bajeza, hace posible lo imposible, iguala diferentes estados y viene a ser poderoso como la muerte" (I, 23, 649-650).

[9] Isabel Lozano Renieblas identifica esta manifestación de los deseos de los personajes –en general– como parte del "tiempo interior" que se desprende del argumento de la novela: "Las grandes esperas, los amores y pasiones insatisfechos, la confianza puesta en el futuro y, sobre todo, las dudas y los recelos propician la sustancialidad temporal. El tiempo se matiza mediante estados mentales que tienen que ver con la espera a que se ven sometidos los personajes (en la corte de Policarpo) y con las dudas e incertidumbres que asaltan a la protagonista (sobre todo en Roma)" (1998: 190).

visión eterna" (2002: 28). Esta visión capturada la vemos con claridad en la pelea entre Arnaldo y el duque de Nemurs, quien fue encontrado con el retrato en las manos y en un estado deplorable al pie de un árbol, donde "hablaba con el muerto como con el original vivo" (IV, 3, 878). Vale recordar que "el muerto" refiere al retrato de Auristela, imagen congelada de su belleza que se impone a la mirada del enamorado. Bajo estas coordenadas, la imagen del amado podía conducir a un amor intelectual, o a uno patológico. En el proceso, la imagen que ingresaba por los ojos atravesaba las tres facultades internas del alma: memoria, fantasía e intelecto. Aquí es donde la imagen se intelectualizaba, es decir, se comprendía que la belleza del amado era reflejo de la belleza superior. Pero si esto no sucedía, es decir, si la imagen "no era intelectualizada (si «no se imprimía correctamente en la memoria o si se quedaba 'dando vueltas' en la fantasía sin alcanzar el intelecto»), se hablaba de un amor patológico, el cual tenía como consecuencia actitudes irracionales, erráticas y violentas" (Cariola Cerda, 2019: 712).

Estos ejemplos dan cuenta de miradas capturadas, miradas que son presa de sus objetos y que modifican por completo las intenciones o el accionar de los personajes. Veamos otro ejemplo en la siguiente cita de la escena en que Ruperta está a punto de llevar a cabo su venganza:

> *Mira*, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que *no mires* a ese hermoso Cupido que vas a *descubrir*, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos. Llegó, y en fin, temblándole la mano, descubrió el rostro de Croriano, que profundamente dormía, y halló en él la propiedad del escudo de Medusa, que la convirtió en mármol; halló tanta hermosura, que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar de consideración del informe caso que cometer quería; vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería […]. (III, 17, 849)

La reacción de perplejidad cuando se le presenta a la mirada un objeto tan fuera de lo ordinario es una respuesta combinatoria de dos elementos que suelen ir de la mano: el espanto y la admiración[10]. Cervantes utiliza para explicar esta reacción nada más y nada menos que el mito de Medusa, la antaño hermosa mas luego horrorosa Gorgona, quien tenía el poder de petrificar en un instante a quien le devolviera la mirada. Como dice del Estal, "la mirada implica una interdicción del ver, aquello que siendo visible no puede ser mirado porque ocasiona la muerte, como el mito de la Medusa cuya mirada convertía a los hombres en piedra", y luego agrega, "todos los dispositivos de saber se funden en una prohibición original que establece aquello que no se debe mirar en el campo de lo visible" (2010: 17). Pero la obra aporta su grano de originalidad e invierte el mito: ya no se trata de aquello que no se debe mirar en lo visible, sino de aquello que necesariamente debe ser mirado para que se produzca la salvación. Así, gracias a esta mirada espontánea, Ruperta no sólo abandona el luto, sino que perdona y recupera su felicidad.

La mención del mito es relevante ya que expone los elementos que se disputan en el ejercicio de la mirada oculta[11]. Por un lado, hay una situación de ocultamiento: a Perseo lo protege el casco de invisibilidad de Hades, a Ruperta, la oscuridad del lecho y la ignorancia de Croriano en no saberse mirado. Por otro lado, hay marcadas diferencias. A Perseo lo salva el reflejo en el escudo de Atenea; a Ruperta la salva de cometer un crimen atroz la mirada directa del rostro de Croriano, quien, lejos de aniquilar a su oponente, le produce el efecto contrario: un enamoramiento total y el olvido de los problemas pasados. De este modo, entre

[10] Esta combinatoria es bastante frecuente en las reacciones que provocan las bellezas exóticas. Recordemos la impresión que despierta el escuadrón recién llegado desde el septentrión a la Europa meridional: "Apenas vieron los rostros de Auristela y Constanza los sobresaltó la admiración y el espanto" (III, 1, 758).

[11] Para un análisis del episodio de Ruperta a la luz del intertexto de Psique y Cupido, véase Juan Ramón Muñoz Sánchez (2019).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

la parte contada por el escudero y la mostrada en directo, "se establece una simétrica relación temática basada en la figura retórica del quiasmo: si en la primera parte el amor de Rubicón termina en venganza; en la segunda parte la venganza de Ruperta se torna amor" (Muñoz Sánchez, 2007: 116).

No hay dudas de que en esta obra plagada de historias intercaladas el ejercicio de la mirada es tan amplio como la variedad de personajes y de situaciones que surgen del relato. La idea del deleite, por tanto, adquiere diversas formas, y una de ellas tiene que ver también con el hecho de mirar un objeto que a la vez tiene puesta su mirada en otro. En síntesis, mirar a quien mira sin ser visto:

> –Señores, de aquí a dos horas, que habrá entrado una de la noche, si gustáis de *ver* a la señora Ruperta *sin que ella os vea*, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura. (III, 16, 844)

Recordemos que la antesala de este ofrecimiento fuera de lo común es un llamamiento a la curiosidad: "Señores, acudid a ver la más extraña visión que habréis visto en vuestra vida" (III, 16, 844). Y luego, los peregrinos "vieron, por entre unas esteras, un aposento todo cubierto de luto, cuya lóbrega oscuridad no les dejó ver particularmente lo que en él había" (III, 16, 844). El escudero enlutado de Ruperta les hace una breve introducción a sus desgracias amorosas y les pide que vuelvan en dos horas para ver con sus propios ojos el espectáculo recién descripto. De este modo, se produce una cadena de incitaciones: el escudero tentando a los peregrinos, la visión de la feliz pareja despertando la ira de Rubicón y las reliquias encendiendo el deseo de venganza en Ruperta (D'Onofrio, 2018: 42). De vuelta, se reproducen los distintos niveles donde opera la mirada de acuerdo con la cantidad de participantes involucrados[12] en este episodio por demás teatralizado (Ruffinatto, 2017), y entonces, así como el capitán miraba a Sinforosa que a su vez contemplaba la gallardía de Periandro, Rubicón mira a la feliz pareja viéndose dichosos. Todo esto desemboca en el asesinato de aquel que impide el propio deseo.

Así surge todo el malestar que con los años habitará los sentimientos de esta melancólica y resentida Ruperta, quien se jura –similar a una Medea– cobrar venganza en el hijo. Estos largos años dedicados a la adoración de la calavera no hicieron más que despertar su ira, que "según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho *con la vista* del objeto que agravia y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza" (III, 17, 847). Afirmación refutada, finalmente, por el propio giro que adquiere la trama en la sorpresiva reacción de Ruperta ya mencionada más arriba, de donde podemos concluir que el amor vence al odio[13].

---

[12] Enrique Rull detalla el modo en que se organiza el espacio que enmarca este episodio en términos cinematográficos: "En primer lugar están los espectadores, que son, como hemos visto, los peregrinos y nosotros mismos, distribuidos evidentemente en dos planos sucesivos, en los que la profundidad de campo abarca un escenario múltiple: en primer plano, el nuestro; más adelante, en plano medio, el de los peregrinos; y al fondo, el de Ruperta y la acción que en este tendrá lugar. Pero la hipotética cámara acerca su objetivo a este último, y nosotros y los peregrinos desaparecemos, mientras queda en el lugar central de la acción el plano principal y la voz en *off* del narrador omnisciente, que se permite una intromisión constante en los hechos" (2006: 938).

[13] El episodio de Ruperta y Croriano ha sido analizado por Alberto Blecua desde el aspecto retórico, destacándose que la tesis postulada por el narrador omnisciente, es decir, que la cólera de la mujer no tiene límites y que la ira no se refrena hasta que no se satisface la venganza, resulta refutada por el mismo texto: "Pero Cervantes, maestro de la suspensión y del análisis de las pasiones –de personajes y lectores–, da, de improvisto, una solución inesperada: los efectos patéticos se transforman, por fuerza del amor, en suaves y cómicos. De las tinieblas a la luz. El episodio se cierra como una comedia, como un cuento, con bodas y con regocijos de criados. Sí, se celebra el triunfo del individuo sobre el género […] (2006: 147)". Asimismo, dice D'Onofrio sobre este tema: "Las quejas del viejo escudero apuntan a la inmovilidad contra el cambio, él representa la mirada de la advertencia barroca, lúgubre y pesimista: lo único invariable es la muerte, todo lo demás es contingente y carece de sentido. Ruperta al romper el

Finalmente, cabe destacar una de las últimas sentencias que se declara en el *Persiles* respecto a este tema en la dramática escena que concluye la novela, aquella donde aparece por primera vez el controversial personaje de Maximino y que está imbuida de urgencia en la enunciación (Vila, 2019). El tiempo se acaba, la verdad ha sido revelada y falta conciliar las partes. Entonces, el rey de Tule aparece para dar la última palabra y casar a su hermano, sorprendiendo a todos sobremanera. Quizás esperábamos encontrarnos, al igual que en el caso de Ruperta, con la ira de este rey burlado por su prometida y hermano menor. Sin embargo, otra vez, y pese a su espontánea muerte, hay reconciliación. Llama poderosamente la atención que este sea el último personaje que sale a escena en toda la obra de Cervantes, siendo que probablemente hayan sido las últimas páginas escritas por su pluma antes de morir. De hecho, este enigmático personaje ha sido identificado con el mismo Cervantes (Alcalá Galán, 2009: 241) ya que ambos llegan al final enfermos y con el tiempo en contra, pero logran su cometido: darle una conclusión a la historia. Maximino, pues, toma las manos de su hermano y se las lleva a los ojos con intención de despedirse del mundo en paz habiendo perdonado a su propia sangre. A la vez, acompaña esta acción diciéndole a Persiles "y ciérrame estos ojos en perpetuo sueño" (IV, 14, 921). Nunca más comprobada aquella ligazón griega entre la vida y la visión versus la muerte y la pérdida de la vista[14]. Este rey, primer enamorado del arte, aquel que contempló a Auristela bajo el hechizo de su pintura, encuentra el sosiego de su alma en el momento en que, paradójicamente, podría contemplar directamente ya no el traslado sino el original. Sin embargo, la trama parece haber resuelto este problema, ya que lo que más le importa a Maximino es poder despedirse correctamente del mundo rindiéndole homenaje al amor, cual cisne que se despide con el canto más hermoso.

Del mismo modo lo hace Cervantes, quien, fiel a su tono irónico –más exacerbado que nunca ante las ansias de la muerte– se despide de sus lectores amigos anhelando un futuro en el que pueda terminar sus escrituras pendientes. Así, el imposible deseo de prolongarse en el tiempo después de la muerte se expresa a través de los llamativos gerundios del Prólogo –"muriendo" y "deseando"–, los cuales nos ponen frente a una escritura que de ninguna manera está acabada sino todo lo contrario: late fuertemente la idea de una escritura concebida como un viaje, un proceso continuo (Gerber, 2018). Este final termina de proporcionarnos a los lectores una de las últimas imágenes del autor: el escritor exiliado, aquel que, tal como dijimos al principio del trabajo cuando nos referimos al 'estilo tardío', "se encuentra *en*, pero, al mismo tiempo y de un modo extraño, *alejado* del presente" (Said, 2009: 48), con la mirada puesta en un más allá cada vez más cercano y con el deseo profundo de poder "veros presto contentos en la otra vida" (Prólogo, 558).

## Bibliografía

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (1999) "La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, pp. 125-138.

círculo de venganza vuelve al mundo del cambio, que es el de la vida y las posibilidades de transformación. Las reliquias de la muerte salen encerradas de la posada, mientras la vida y el viaje continúan" (2018: 49).

[14] Regis Debray dice en su libro *Vida y muerte de la imagen*: "Vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos «su último suspiro», pero ellos decían «su última mirada». Peor que castrar a un enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo. Decididamente una estética vitalista" (1994: 21).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2009) "La aventura poética del *Persiles*" en *Escritura desatada: Poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 207– 234.

BLANCHOT, Maurice (2002) *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.

BLECUA, Alberto (1985) "Cervantes y la retórica (Persiles, III, 17)", en *Lecciones cervantinas.* Estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 133-147.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de ([1617] 2016) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J.B. Avalle Arce, Madrid, Gredos.

CARIOLA CERDA, Constanza (2019) "Auristela divinizada: un análisis desde el platonismo de Marsilio Ficino", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7.2, pp. 703-716.

D'ONOFRIO, Julia (2016) "La atracción femenina: poder, peligro y ejemplo. El caso de las doncellas cervantinas" en *Exlibris*, vol. V, pp. 33-50.

—— (2018) "Ruperta y las reliquias de la muerte (Persiles III, 16 -17) en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro,* vol. 6, núm. 2, pp. 39-50.

DEBRAY, Regis (1994) Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona, Paidós.

DEL ESTAL, Eduardo (2010) *Historia de la mirada*, Buenos Aires, Atuel.

EGIDO, Aurora (1990) "El Persiles y la enfermedad de amor" en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 201-224.

FOUCAULT, Michel (2006) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GERBER, Clea (2018) "«Que yo me voy muriendo»: temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del Persiles de Cervantes", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 6.2, pp. 131-140.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998) *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007) "Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*", en *El mejor de los libros de entretenimiento: Reflexiones sobre «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional, de Miguel de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 103-130.

—— (2019) "«Mira, si quieres, que no mires»: El deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)", *Revista de Literatura*, LXXXI, 162, pp. 395-422.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2004) "El amor en el *Persiles*" en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. 1, pp. 617-650.

RUFFINATTO, Aldo (2017) "Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (Persiles, III.16-17)", *Cuadernos AISPI* 9, pp. 17-40

RULL, Enrique (2004) "En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano", en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de*

*Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas, /Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. 1 pp. 931-946.

PELORSON, Jean-Marc (2003) *El desafío del «Persiles»,* Anejos de Criticón, 16, Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 7-93.

POZUELO YVANCOS, José María (2004) "Los conceptos de Fantasía e imaginación en Cervantes" en *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Víctor Aguiar e Silva.* Vol. II, Braga, Centro de Estudios Humanísticos, pp. 547-560. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes cortesía de la Asociación Internacional de Hispanistas.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle (2004) "Peregrinar por las islas: el relato insular en el *Persiles*" en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. 1, pp. 1.001- 1.016.

SAID, Edward (2009) *Sobre el estilo tardío. Música y cultura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate.

SERÉS, Guillermo (1996) *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

VILA, Juan Diego (2019) "«Con las ansias de la muerte»: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino", en Sagrario López Pozas, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Nieves Pena Sueiro, Susan Byrne y Almudena Vidorreta eds., *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Colección Homenaxes, 14, A Coruña, Universidade da Coruña, Instituto Universitario La Corte en Europa (Universidad Autónoma de Madrid), Hispanic Seminary of Medieval Studies (NewYork), Queen Sofía Spanish Institute (New York) y Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE), pp. 813-826.

WAJCMAN, Gérard (2011) *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

# Augusto de Campos e la traduzione della (nuova) tradizione*

KATIA DE ABREU CHULATA
Università "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara

**Riassunto**
Sulla scia di Walter Benjamin e di Jacques Derrida, che ci hanno lasciato l'eredità della traduzione come possibilità di sopravvivenza dell'opera letteraria, i fratelli Haroldo e Augusto de Campos hanno sviluppato una teoria e 'praticato' la traduzione nel senso di perpetuare il testo letterario, trasformandolo secondo paradigmi non più eurocentrici, ma sicuramente utilizzando e 'assorbendo' le letterature 'altre' secondo una concezione più esaustiva dal punto di vista culturale e della materialità dell'opera d'arte.
Augusto de Campos, in particolare, nei suoi testi sparsi formalizzati in prologhi, prefazioni e introduzioni - spesso caratterizzati da titoli già rilevatori del suo approccio teorico, e soprattutto nelle sue traduzioni - ci fornisce concetti e traduzioni che indicano un percorso che rafforza la tradizione attraverso la critica letteraria *via tradução.* Pertanto, la nostra proposta di analisi prevede la riflessione sull'opera teorica dispersa, sulle sue traduzioni e sulla parte dell'opera poetica di Augusto de Campos ispirata alla tradizione letteraria. L'obiettivo di questo studio si fonda sull'ipotesi che la tradizione erudita e popolare, nella poesia e nella sua traduzione come *aventura translinguística* e *risco*, possano costruire una tradizione traduttiva a partire dai presupposti della creatività e del recupero del 'vecchio' come condizione per l'affermazione del 'nuovo'.

**Abstract**
In the wake of Walter Benjamin and Jacques Derrida, who left as the legacy of translation as a possibility for the survival of the literary work, the brothers Haroldo and Augusto de Campos developed a theory and 'practiced' translation in the sense of perpetuating literary text, transforming it according to paradigms no longer Eurocentring, using and 'absorbing' the literature of 'others' according to a more comprehensive conception from the cultural point of view and the materiality of the work of art.
In particular, Augusto de Campos, in his scattered essays formalized in prologues, prefaces and introductions and in his own translation, provides concepts and translations that indicate a path that reinforces tradition through literary criticism 'via translation'.Thus, our analysis proposes the reflection on the dispersed theory, the translation and part of the poetic work of Augusto de Campos, inspired by the literary tradition. The purpose of this study is based on the hypothesis that from the erudite and popular tradition in poetry and its translation as 'translingual adventure' and 'risk' may develop a translation tradition according to the presupposition of creativity and recovery of the 'old' as a condition for the affirmation of the 'new'.

## 1. L'INNOVAZIONE NELLA POESIA E NELLA TRADUZIONE ATTRAVERSO LA CRITICA

Poeta e traduttore, essenzialmente un innovatore della poesia e della traduzione: Augusto de Campos, un artista che ha rinnovato la forma e la norma. In questo studio facciamo partire le nostre considerazioni sulla tradizione della traduzione in Augusto de Campos da una

* Versione riveduta e aggiornata di un articolo precedentemente pubblicato in portoghese.

Katia DE ABREU CHULATA, "Augusto de Campos e la traduzione della (nuova) tradizione", *Artifara* 21.1 (2021) Contributi, pp. 155-166.
Ricevuto il 15/02/2021 Acettato il 05/06/2021

domanda: cos'è il nuovo se non il dialogo con il vecchio? Per approfondire il dialogo tra il nuovo e il vecchio, ricorriamo ad Haroldo de Campos (2013: 11) che, nella nota introduttiva del suo *A ReOperação do Texto*, sostiene che "[…] tutto il 'fare', con il suo polo di negatività critica, è in sé storicizzato. O è, piuttosto, per una radicalizzazione del pensiero storico che lo si può considerare in una sincronia che relativizza il participio presente"[1]. Come vedremo, è in questa 'sincronia che relativizza' che passato e presente si alimentano nelle traduzioni di Augusto de Campos. Il poeta e traduttore ha recuperato gli autori idolatrati, ma anche quelli dimenticati, traducendoli e svelando, nelle sue traduzioni, il segno, e restituendo significazione agli autori, alle opere e alla traduzione. Stabilisce, per così dire, un *fil rouge* tra tradizione e traduzione, senza diritto né rovescio. Paradossalmente, ha creato una tradizione di rottura nell'operazione traduttiva, attraverso la traduzione come creazione, come invenzione, e ispirandosi agli esempi dei grandi inventori della poesia.

Il libro *Verso, reverso, controverso* (Campos, 2009a) rappresenta molto bene le scelte di Augusto de Campos nel recuperare autori che con il loro stile hanno ispirato la sua opera poetica e il suo 'fare' traduttivo: saranno gli autori tradotti in questo libro che porteranno Augusto a sviluppare una creazione/traduzione via critica. Come lui stesso afferma: "Oltre tutto, o piuttosto, oltre niente, la traduzione è critica, come evidenzia Pound meglio di chiunque altro. Una delle migliori espressioni di critica. O per lo meno l'unica veramente creativa, quando la traduzione lo è fino in fondo" (Campos, 2009a: 7). È importante sottolineare che tali scelte e tale progetto di ricerca proseguirono fino alla pubblicazione di *Invenção* (Campos, 2003), che mostra coerenza nel voler recuperare, attraverso la traduzione, le opere di Arnaut e di Raimbaut, di Dante e di Cavalcanti. Come Campos (2003: 155) spiega, "[…] la poesia provenzale è una mia vecchia passione. Ma la sua traduzione presenta enormi difficoltà. A cominciare dai testi poco accessibili". Inoltre, in *Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut*, Campos giustifica il suo ritorno alla poesia della Provenza con la scoperta di nuove fonti:

> Quando ormai pensavo di aver concluso i miei viaggi nella *langue d'oc*, raccolti finalmente (*Presença de Provença*) nel libro *Verso, Reverso, Controverso* (1978) nuove circostanze mi fecero ritornare alla poesia provenzale. Prima di tutto l'acquisizione di due libri basilari: le *Canzoni* di Arnaut Daniel, l'edizione critica più completa della sua opera di Gianluigi Toja, pubblicata nel 1960 e ormai da tempo esaurita e la classica raccolta di René Lavaud (1910), *Les Poésies d'Arnaut Daniel (d'après Canello)*, nell'edizione fac-simile del 1973. Una congiunzione felice di piccole coincidenze che mi ha permesso di trovarli, uno nel febbraio del 1978 a Firenze, l'altro nel febbraio del 1979 a São Paulo. Io avevo, finalmente, i 18 testi di Arnaut in accurate edizioni filologiche! (Campos, 1987b: 31-32)

Ad avvalorare la tesi secondo cui "la tradizione erudita e popolare della poesia e della traduzione come 'avventura translinguistica' e 'azzardo' possono costruire una tradizione traduttiva a partire dai presupposti di creatività e recupero del 'vecchio' come condizione per l'affermazione del 'nuovo'" Augusto de Campos apre *Verso, reverso, controverso* con tono quasi confidenziale e informale, attestando: "Così come c'è chi ha paura del nuovo, c'è chi ha paura del vecchio. Io difenderò, fino alla morte, il nuovo a causa del vecchio e difenderò, fino alla vita, il vecchio a causa del nuovo" (Campos, 2009a: 7). Nella sua citazione, che è quasi un gioco di parole, la dialettica tra il vecchio e il nuovo è decostruita, e la vita e la morte si relazionano in un ciclo continuo: il vecchio che muore, a garanzia del nuovo che verrà. In generale, quel che lega gli autori e i poeti non è il tempo, ma il 'fare'. Nella *Breve introdução* a *Linguaviagem,* Campos (1987a), oltre a rafforzare il concetto di traduzione come critica chiarisce bene, con il suo linguaggio creativo e anticonformista, in che modo ha affrontato il viaggio nel linguaggio.

[1] È nostra la traduzione di ogni opera di A. de Campos e H. de Campos riportata nel presente contributo.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5612
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Un viaggio nella costruzione delle altre lingue, nel debordamento delle lingue[2], ma anche nel debordamento dello stile degli autori. Nella *Breve introdução* (Campos, 1987a: 7), egli crea un legame tra tempo e spazio, lingua e linguaggio, come fossero unità indivisibili, sebbene separate:

> *Linguaviagem* è un parente stretto di *Verso, Reverso, Controverso*, di *Paul valéry: A serpente e o Pensar;* di *O anticrítico*. Critica attraverso la traduzione, *via tradução*. Critica illuminante contro la critica della maldicenza. 'Esopoesia' per combattere l''egopoesia'.
> Sono qui riuniti due saggi, in ognuno sono abbinati due poeti per affinità di tema e linguaggi: Mallarmé-Valery, Keats-Yeats. Il progetto prevede corsi e ricorsi**,** viaggi nel tempo-spazio e nella lingua-linguaggio. Girando intorno ai due percorsi, alcuni di questi poeti alla fine si incontrano in *Marginália*, che pone sullo stesso palco tre contemporanei della costellazione post-simbolista: il francese Paul Valery (1871-1945), l'irlandese William Butler Yeats (1865-1939) e il russo Aleksandr Blok (1880-1921) accompagnato al concerto – come sottotema di una melodia – dal filo di una variazione sul tema Bisanzio e Salomé: le poesie *Ravena* e *Veneza* della bella raccolta *Versos Italianos*. Digressione della poesia che è (come ben sapeva Majakovskij) un viaggio verso l'ignoto. *Via linguagem.*

In questo estratto vi sono vari aspetti fondamentali della concezione della poesia e della traduzione di Augusto de Campos: la traduzione come critica; la poesia e la lingua dell'altro come "progetto [che] prevede corsi e ricorsi" (Campos, 1987a: 7); la ricerca musicale, che fa parte della sua opera poetica e della sua produzione traduttiva, è evidenziata nelle espressioni e nelle parole riferite alla musica.

In particolare, in relazione al testo *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar* (Campos, 2011a), riportiamo alcune parole dall'articolo pubblicato il 10/12/2011 nell'inserto *Ilustrada* del quotidiano *Folha de São Paulo* firmato Marcio Aquiles, in occasione della riedizione del libro, pubblicato per la prima volta nel 1984, per dimostrare l'importanza del lavoro di Augusto de Campos come conciliatore tra tradizione e innovazione e per condurre la nostra analisi nella direzione della tradizione (di rottura) della traduzione che il poeta ha teorizzato e praticato: "Il poeta brasiliano è noto per la sua produzione che riesce a conciliare, tanto nella propria opera poetica quanto nelle traduzioni di autori stranieri, il dialogo tra la tradizione del canone letterario e le innovazioni formali e le tematiche sofisticate"[3]. Non è semplicemente un 'dialogo', è piuttosto un *continuum* instaurato tra la lingua della produzione poetica e l'opera traduttiva di Augusto de Campos. Non esistono frontiere temporali, esiste un 'fare' linguistico plastico, musicale e visuale ispirato alla più alta tradizione letteraria, dai provenzali a Dante e a Cavalcanti, dai poeti barocchi ai simbolisti fino ai concretisti, per giungere infine al 'nuovo-nuovo', alle tecnologie più recenti, al materiale immateriale, alla produzione semiotica totale, senza essere totalizzante. Lasciando sempre aperto il varco riproduzione/significazione che è la condizione e allo stesso tempo la maledizione del linguaggio.

Quando Derrida (2005: 179) parla di 'ruolo del traduttore', svela tale condizione della lingua/linguaggio: il materiale costituito di linguaggio in funzione di un lettore che "legge un testo, lo legge bene, prestando tutta l'attenzione necessaria all'idioma, al lavoro di scrittura, alla singolarità della composizione etc., si trova nella 'condizione' del 'traduttore', nello sperimentare, nel mettersi alla prova, nel 'resistere' a una scrittura pensante, poetica e idiomatica" (traduzione mia). La lingua 'resiste', ed è in questa resistenza che risiede la possibilità creatrice. Ed è a partire dai provenzali che Augusto de Campos, nella sua indagine traduttiva,

[2] A proposito del debordamento della traduzione si veda Ottoni (2005a; 2005b).
[3] L'articolo è disponibile al sito http://www.ficcoes.com.br/livros/valery.html (ultimo accesso 31 dicembre 2017).

ricerca la genesi della creazione, perché considera la lirica provenzale una 'miniera'. E si domanderà:

> Cosa c'è di nuovo nella lirica provenzale per giustificare la sua presenza in piena era tecnologica? C'è, in primo luogo, proprio la tecnologia poetica, il lavoro di strutturazione e adeguamento degli elementi della poesia, in termini di artigianato, è chiaro, ma che evidenziano uno dei migliori periodi della poesia nel senso di appropriazione dello strumento verbale e del suo adeguamento al dire poetico. Solo questo basterebbe per giustificare la sua reviviscenza. (Campos, 2009a: 10)

Nel lavoro di recupero, del far rivivere ('reviviscenza') il 'fare' poetico attraverso lo strumento della critica, Augusto de Campos crea un *modus* poetico e traduttivo che si basa apparentemente sul nuovo, dato che:

> Se la poesia contemporanea si definisce essenzialmente per la sintesi, per la condensazione (poesia = *Dichten* = condensare, nella formula poundiana), non si può non considerare attualissimo il *trobar clus*, la poesia densa e concisa di Marcabruno o di Arnaut Daniel, che in questi assume, ancor più, il carattere di *trobar ric*, per la complessa elaborazione formale. (Campos, 2009a: 10-11)

In effetti, quello che più ci interessa non è soltanto la questione vecchio/nuovo, ma l'invenzione nella poesia e nella traduzione e che ha le sue radici nella tradizione, specialmente in un 'inventore' come Arnaut Daniel.

## 2. TRADIZIONE E RE-INVENZIONE NELLA PROPOSTA CONCRETISTA

Tra i provenzali, Arnaut Daniel (1180-1210?) occupa una posizione fondamentale nell'estetica della creazione e dell'invenzione. Come afferma Campos (2009a: 40), Arnaut è stato "incluso da Ezra Pound tra gli «inventori», «il miglior fabbro del parlar materno» secondo l'elogio di Dante Alighieri (Purgatorio, XXVI, 140). Arnaut è, per così dire, un'acquisizione di Pound alla poesia moderna".

Per questo gli studi di Pound saranno fondamentali per i poeti concretisti e, soprattutto, per Augusto de Campos, per il quale Pound ha rivalutato l'opera del trovatore provenzale "interrompendo così i rituali accademici che l'avevano condannata alle collezioni di anticaglie ed eccentricità".[4]

Con lo scopo di sottolineare l'importante ruolo che occupa Arnaut Daniel nella produzione dei poeti concreti, citiamo qui un passaggio che spiega la genesi della parola-titolo della Revista «Noigandres», luogo privilegiato per le pubblicazioni di Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. In una nota a piè di pagina, nello studio critico che introduce le sue traduzioni di Arnaut Daniel, in *Verso, Reverso, Controverso*, Augusto de Campos riporta parte del Canto XX di Pound per chiarire (?) l'enigmatica parola. Trascriviamo qui il passaggio nella sua edizione inglese:

> And I went to old Lévy, and it was by then 6.30
> in the evening, and he trailed half way across Freiburg
> before dinner, to see the two strips of copy,
> Arnaut's, settant'uno R. superiore (Ambrosiana)
> Not that I could sing him the music.
> And he said: "Now is there anything I can tell you?"
> And I said: "I dunno, sir, or
> "Yes, Doctor, what do they mean by noigandres?"

[4] A proposito degli studi sui Provenzali di Ezra Pound, si veda Capelli (2013).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5612
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

And he said: "Noigandres! NOIgandres!
"You know for seex mon's of my life
"Effery night when I go to bett, I say to myself:
"Noigandres, eh, noigandres,
"Now what the DEFFIL can that mean!" (Pound, 1996: 89)

Augusto de Campos, nella stessa nota, spiega il come ed il perché i poeti concretisti scelsero questo enigmatico nome per la loro rivista, quando a partire dal 1952,

> Décio Pignatari, Haroldo de Campos ed io cominciamo a pubblicare le nostre poesie in una rivista-libro a cui avevamo dato il nome di NOIGANDRES, prendendo l'enigmatica espressione provenzale come simbolo di invenzione e parola d'ordine per la ricerca e la sperimentazione poetica. *Nota per questa edizione:* Recentemente il critico Hugh Kenner, reinterpretando tutto il canto XX, dimostra che Levy, in verità, alla fine dei sei mesi aveva scoperto il significato della parola NOIGANDRES. Il rigo, *e jois lo grans, e l'olors de noigandres* era stata così ripresa dal saggio tedesco: *e jois lo grans, e l'olors d'enoi gandres.* La seconda parte di NOIGANDRES sarebbe derivata dal verbo *gandir* (proteggere); *enoi* avrebbe dato origine alla moderna parola francese *ennui*. Così, *l'olors d'enoi gandres*, che protegge dal tedio, antidoto contro il tedio […] (Vedi Hugh Kenner, The Pound Era, London, Faber and Faber, 1971, pp. 112-118, e Emil Levy, Provenzalisches Supplement-Worterbuch –alla voce *gandir*, p. 35, vol. IV (G-L), 1904). (Campos, 2009a: 43)

Così, prima Ezra Pound e dopo Augusto de Campos, decretano la modernità della poesia e della traduzione attraverso la creazione di un'architettura poetica radicata nella tradizione della poesia provenzale, poiché, come afferma Pound, citato da Campos (2009a: 9) "Qualsiasi studio della poesia europea sarebbe incompleto se tralasciasse lo studio dell'arte poetica provenzale".

Questa necessità è vera anche "per la poesia in lingua portoghese che, con la sua notevole tradizione trovadorica, discende dalla matrice provenzale e per questo è oggetto di analogo ottenebramento" (Campos, 2009a: 9).

Pound proclama la sua ammirazione per Arnaut Daniel, inventore della sestina, una forma estremamente complicata, che sarà ripresa da Dante nella variante sestina doppia[5]:

> L'inventore di inedite melopee, l'artefice di una poesia il cui merito risiede 'in un'arte tra letteratura e musica'. Nessuno tra i provenzali, neppure Dante, in seguito –afferma il poeta nordamericano– è giunto ad elaborare, come Arnaut, un'estetica del suono; suoni chiari e suoni scuri, come in *Sols sui qui sai lo sobrafan que'm sortz/Al cor, damor sofre per sobramar* (Sono io soltanto che so l'enorme affanno che mi sale/Al cuore sofferente d'amore per il troppo amare); e in *Doutz brais* (Dolci garriti) e *L'aura amara* (L'aria pungente), un suono chiaro, con *staccato;* o battiti forti e battiti deboli e veloci, come in *Can chai la fueilla* (Quando cadono le foglie). Ecco un altro esempio tipico di melopea di Arnaut: *En breu brisaral temps grau/Eill bisa busina els brancs* (Tra poco la cruda stagione e la brezza piomberanno fischiando sui rami). Nella stessa forma allitterativa troviamo: *Er veio vermeil, vertz, blaus, blancs gruocs /Vergiers, plans, plais, tertres e vaus* (Ora veggo vermigli, verdi, azzurri, bianchi, (cobalti)/gialli i verzieri, le pianure, le piagge, i colli e le valli), strofa che termina con una allusione criptica all'albero dell'amore e la cui ultima parola (*noigandres*) è stata considerata indecifrabile dal famoso provenzalista tedesco Emil Levy: *Som met en cor qu'ieu colore mon chan /D'un'vital flor don lo friutz sia amor(s), E jois lo grans, e l'olors de noigandres*

[5] Cfr. De Abreu Chulata (2013: 255-266).

> *(Pound: d'enoi gandres)* (E ciò mi anima a colorare un mio canto di tali fiori il cui frutto sia amore, grano di gaudio e l'odore di noce reale).[6] (Campos, 2009a: 42-43)

Le questioni esaminate nel frammento appena citato sono importanti, soprattutto due: la questione musicale e la difficoltà di composizione, con la relativa traduzione, della sestina. Quanto alla seconda, Augusto de Campos, che ha tradotto tutte le diciotto canzoni che Arnaut Daniel ci ha lasciato, la ha affrontata come sfida. Come chiarisce l'autore:

> La sestina di Arnaut è stata per anni una sfida esasperata a causa dell'accoppiamento *ongla-oncle*: che in portoghese, nella traduzione letterale, sarebbe *unha-tio* (unghia-zio) annullando l'attrazione paronimica (l'opposizione della paronomasia). *Ongla-oncle saith Arnaut*, sentivo l'eco delle parole di Pound nelle mie orecchie (Canto VI), come se reiterasse la sfida. Infine, dopo che la poesia mi aveva inebriato l'anima, sono giunto alla conclusione che la pena per un parente prossimo non avrebbe dovuto impedire la ricreazione nella nostra lingua di quella meravigliosa poesia d'amore ossessiva. Mi risollevai dall'incubo, componendo l'accoppiata *unha-sonho* (unghia-sogno), senza perdere di vista lo zio, quasi sempre nei paraggi, per confondere il trovatore e il traduttore. (Campos, 2009a: 45-46)

Le traduzioni di Augusto de Campos sono critiche, come già detto, ma non perdono di vista il 'progetto': tradurre secondo una tradizione poetica. L'impresa di tradurre le diciotto canzoni di Arnaut non è stata una conseguenza naturale. Come Campos (2003: 32) afferma in *Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut*:

> Disposto a tradurre tutto il possibile, raggiunsi inaspettatamente il numero diciotto. Come è noto, le mie non sono traduzioni letterali. Tento una 'transcreazione'. Senza –è chiaro– la presunzione di paragonarmi al 'miglior fabbro'. Dell'originale, ovviamente insuperabile, avrò colto qualcosa, forse l'anima, che mancava al nostro vissuto poetico –spero.

In *Poesia da Recusa*, Augusto de Campos raccoglie opere di Kuhlmann, Mallarmé, Blok, Achmatova, Pasternak, Mandelstam, Esenin, Cvetaeva, Yeats, Gertrude Stein, W. Stevens, Hart Crane, Dylan Thomas, che avevano "in comune la bandiera del rifiuto" (Campos, 2011b: 16) nel senso estetico o etico, o entrambi "quando entrambi non diventano una cosa sola, la poesia contro il convenzionale, il facile e l'impositivo, la poesia che, messa al margine, di tanto in tanto, necessita di essere ricordata, affinché la sua grandezza essenziale accresca l'infamia dei cosmetici culturali" (Campos, 2011b: 15). Come precisato nell'*Introdução* del libro, la necessità di ricordare, rileggere, rivedere e tradurre per recuperare, innovando, è una costante della produzione di Augusto de Campos. Nel riaffermare il suo interesse per gli *inventores*, per l'invenzione in poesia, Augusto de Campos include alcuni poeti che non appartengono rigorosamente, come precisa, "alla categoria degli *inventores*, scopritori di nuovi procedimenti artistici, da me prediletti nelle avventure traduttive" (Campos, 2011b: 16), ma che fanno parte di un progetto collegato al rifiuto in poesia, rifiuto del facile e del sentimentalismo. Questo rifiuto poetico è anche rifiuto traduttivo. Il suo percorso come traduttore segue la stessa etica che si manifesta nell'esplorazione totale del suono nella poesia, della scelta dei poeti e delle poesie da tradurre. La stessa preoccupazione è evidente nella sua traduzione-critica di Rimbaud. Augusto de Campos ha tradotto qualcosa di Rimbaud, come esempio di tutti i Rimbaud presenti in Rimbaud, come afferma nella *Introdução* di *Rimbaud livre* (Campos, 2009b: 17-18):

[6] Le traduzioni in italiano riportate tra parentesi sono riprese dal lavoro di Canello (1883).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5612
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

> Le mie incursioni–tributo nella produzione rimbaudiana servono a mostrare un campione significativo dei tanti Rimbaud. Ho già concepito, da qualche anno, *Vénus Anadyomène* (Venere Anadiomene) e *Cocher ivre*, inseriti nel capitolo *A Antipoesia do Simbolismo* del mio libro *Verso, Reverso, Controverso*. Le poesie *Au Cabaret-Vert* (Al Cabaret-Vert), *Voyelles* (Vocali), *L'étoile a pleuré rose* (La stella ha pianto rosa), *Les corbeaux* (I corvi), *Chanson de la plus haute tour* (Canzone della torre più alta), *L'Éternité* (L'eternità), *Ô saisons, ô châteaux* (Oh stagioni, oh castelli) si sono aggiunte, in seguito, alle prime traduzioni, assieme alla versione di *Le Bateau ivre*.
> L'opera poetica, difficilissima da tradurre in modo creativo, è stata oggetto di uno studio bello e completo di Augusto Meyer. La distorsione sintattica nella struttura perfetta, il ritmo dissonante, ma compatto, nel dodecasillabo asimmetrico, le rime povere, le allitterazioni e assonanze, i neologismi, tutto l'insieme di virtuosismi tecnici trasforma questa difficoltà in una quasi impossibilità. Appena ritornato da una simile avventura translinguistica, quella di tradurre le 35 strofe del *bateau ivre* di Gerard Manley Hopkins, *The wreck of the Deutschland* –un prodigio di immagini, ritmo e suoni (la traduzione è stata pubblicata nel n.4 della *Revista da USP,* dicembre 1989/gennaio 1990)– ho assunto un nuovo rischio. Ancora una volta, cerco, innanzitutto, di ricreare la bellezza estetica dell'originale, in sintonia con i principi che ispirano queste opere; per rendere un testo leggero, non tormentato, con bei versi che funzionino, versi che mi sarebbe piaciuto aver scritto.

Giusto per offrire ancora spunti di riflessione sul rapporto tra tradizione e modernità, Octavio Paz permette di gettare un altro fascio di luce sulla questione che non si esaurisce nell'ipotetica rottura con una tradizione del passato per conquistare una stabilità perenne. Infatti, il poeta e saggista messicano, nella presentazione del su libro *Los hijos del limo* (1974), consultato per questo saggio nella sua traduzione brasiliana (1984), precisa che la tradizione è fatta di interruzioni e che in ognuna di queste interruzioni si instaura un inizio. Se pensiamo poi alla consueta polemica esistente nel dialogo tra la tradizione e la modernità, Paz chiarisce che

> La modernità è una tradizione polemica che soppianta la tradizione imperante, qualsiasi essa sia; la soppianta però per, un attimo dopo, cedere il posto ad un'altra tradizione, che, a sua volta, è un'altra manifestazione momentanea dell'attualità. La modernità non è mai se stessa: è sempre un'altra. (Paz, 1984: 18)[7]

Così, riprendendo le parole di Augusto de Campos, appare evidente che la tradizione, la traduzione e la sua produzione artistica in generale sono un *continuum* e, come già detto, fanno parte di una costruzione estetica che dialoga con tutte le arti, specialmente la poesia e la musica che si alimentano di e con la traduzione, avendo come riferimento sempre una tradizione.

## 3. TRADIZIONE POETICA E MUSICALE

È facile passare dalle *chansons* alla musica dato che, in verità, la poesia trovadorica è musica, è poesia cantata. Come dice Campos (2009a: 10):

> Pound ha sottolineato l'importanza estetica della poesia provenzale, soprattutto perché considerata 'un'arte tra letteratura e musica', e per la versatilità delle opere e delle vite dei trovatori, già evidenziata nei *razos*, brevi premesse critico-biografiche che introducevano le poesie nei canzonieri provenzali, nei quali intravedeva 'i semi della critica letteraria'.

In un'altra occasione Augusto de Campos ricorre ancora una volta a Pound per sottolineare "le sue notevoli osservazioni su Arnaut", dato che ritiene sia

[7] Nostra traduzione.

> […] utile ribadire una volta ancora, definitivamente e decisivamente: "L'arte di Arnaut non è letteratura, è l'arte di combinare parole e musica in una sequenza nella quale le rime si susseguono con precisione e i suoni si fondono o si estendono. Arnaut ha cercato di creare quasi una nuova lingua, o almeno di ampliare la lingua esistente e rinnovarla". (Campos, 2003: 38)

Cita inoltre Pound per sottolineare due aspetti peculiari della poetica arnaldiana. Evidenziamo quello più funzionale alla nostra ipotesi: la 'rima polifonica'. "Arnaut usa quella che, in mancanza di altro termine, chiamerei «rima polifonica»" (Campos, 2003: 38).

È evidente l'interesse di Augusto de Campos non solo per la sperimentazione in poesia, ma anche per la sperimentazione in musica. Consideriamo che, la sua ricerca sul linguaggio innovativo in poesia e in musica –che in verità non sono separati nel suo percorso critico e traduttivo– possa essere inserita in quella costruzione della tradizione realizzata durante i lunghi anni del suo lavoro, nei quali è riuscito sempre ad attualizzarsi facendo ricorso ai nuovi mezzi di comunicazione e di creazione. Prova di questa sua instancabile ricerca sono i lavori con Cid Campos e Arnaldo Antunes[8].

Soprattutto in riferimento alla letteratura e alla musica italiana, sappiamo che Augusto de Campos ha sempre ammirato le *sílabas de sol*, "syllables which breathe of the sweet South" (Byron, 1818, stanza XLIV, v. 4)[9]. In una mail inviata il 26/09/2015, ci espone una serie di informazioni su quella che è stata ed è più che semplice curiosità per la cultura italiana:

> Dico soltanto che i miei contatti con la letteratura e la cultura italiana sono stati sempre considerevoli.
> Qualche dato.
> Il mio primo libro di poesie, *O rei menos o reino* (1951) è stato profondamente influenzato da Dante, una delle epigrafi (*queste parole di colore scuro*) è tratta dalla Divina Commedia.
> *Sultana*, di Alfonso Gatto, è stata una delle mie prime traduzioni di poesia, un libro acquistato nella *Livraria Italiana* che si trovava nella *rua Barão de Itapetininga*, nel centro di São Paulo. Ho tradotto anche Ungaretti, Montale e Sinisgalli, della generazione dei moderni.
> Allego qui la pagina di un vecchio quaderno con la traduzione che ho fatto nel 1949 o 1950 di una poesia di Ungaretti.
> Nel mio libro *Verso, Reverso, Controverso* (1978), ci sono due capitoli dedicati a Marino e ai poeti 'bizzarri' italiani (*A Rosa de Marino* e *Dos Poetas Bizarros a Hopkins*.)
> Quest'ultimo tema l'ho rielaborato nel testo e nella traduzione che ho pubblicato sulla rivista on-line *Errática*.
> Nel libro di saggi e di traduzioni *À margem da margem* (1989) segnalo un approfondimento su Giuseppe Gioacchino Belli (*Belli, Diabolus in Poesia*), e un altro, *Nuvem-Espelho para Sinisgalli,* accompagnato dalla mia *intradução Nuvem-Espelho para Sinisgalli* pubblicata anche nel mio libro di poesie *Despoesia* (1994).
> C'è un riferimento alla mia *intradução* di Sinisgalli su internet, nel libro *Traduction & Littérature Multilingue* di K. Alfons Knauth.
> Nel campo musicale, nel mio libro *Música de invenção* (1998) ci sono articoli su Giacinto Scelsi e Luigi Nono.
> A Scelsi dedico le poesie pubblicate di recente su *Despoesia* e *Outro*.

[8] Tra tutte le pubblicazioni, si citano *Rimbaud livre,* con Arnaldo Antunes (Campos, 2009b) e *Poesia è risco,* CD pubblicato con Cid Campos nel 1995 e edito successivamente dal SESC nel 2011 (Campos, 2011c).

[9] Sul dialogo di Augusto de Campos con la cultura italiana e la sua influenza nella società e nella lingua della città di São Paulo si veda de Autore (?: 139-148) e Autore (?).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5612
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

> Sulla musica napoletana segnalo *Murolo contra Ópera* (Folha de São Paulo, 18/7/1993), mai pubblicato in un libro.[10]

Da queste parole possiamo recuperare la traduzione e la tradizione *via tradução como crítica e como aventura trans-linguística.* È qui evidente il legame di Augusto de Campos con la tradizione poetica elaborata, travagliata, dei grandi della letteratura mondiale e della musica e, soprattutto, con la traduzione delle opere di questi autori come parte integrante del suo 'fare' poetico/estetico. Per questo basterebbe elencare i titoli dei suoi lavori[11] e ricordare quanto sia emblematico porre la traduzione e il 'fare' poetico sullo stesso piano del significato e del significante: *Traduzir e trovar* del 1968.

Sempre nel campo della produzione estetica musicale vale la pena citare le parole di Augusto de Campos su Demetrios Stratos in *A voz "Stratos"férica de Demetrio,* per mostrare, da un lato, il suo grande interesse per la musica contemporanea, quella 'al margine', sconosciuta come la poesia, e dall'altro sottolineare il suo interesse per l'attività critica rivolta agli autori e al fare artistico che innova i modelli ormai logori e non più significanti. Questa operazione è alla base della sua teorizzazione/pratica e critica/traduttiva. Scrive l'autore (Campos, 2016: 103):

> Se la poesia, come ripeto spesso, già è al margine del margine, per usare un'espressione di Decio Pignatari, la musica contemporanea è ancora più a sinistra della sinistra, al margine del margine del margine della comunicazione e dei media. Ed è molto raro che un libro ci trasmetta nuove informazioni, novità 'sul nuovo', come in questo caso. Io stesso, che mi considero uno studioso devoto della musica con-temporanea, nonostante avessi sentito parlare tanto di Demetrios, conoscevo soltanto l'LP pubblicato nel '74 in Italia (Cramps Records – Nova Musicha), che includeva la sua straordinaria interpretazione di una selezione dei '62 Mesostics Re Merce Cunningham' di John Cage. È vero che già questa partitura può dare la misura dell'eccezionalità dell'interpretazione di Stratos. Quello che il cantante si trova ad affrontare è un non-spartito – 'clusters' o gruppi di lettere, composizioni formate da *letraset* dell'alfabeto, intrecciate con un differente dinamismo, da interpretare con un minimo di istruzioni, come per esempio fonemi da articolare senza interruzioni, tranne che per riprendere fiato. Una struttura che, alla prima occhiata, appare difficile da decifrare, impossibile da cantare. Stratos, più che un interprete, è un compartecipe, un quasi autore.

L'importanza del suo approfondimento dell'approccio poesia/musica si colloca nell'ambito della questione del significante. Come abbiamo visto fin ora, la scelta del repertorio di critica e traduzione di Augusto de Campos si collega alla sfera semantica che analizza la parola in tutti i campi della significazione, la sfera della più alta elaborazione del significante. A questo proposito Roberto Tagliaferri[12], nell'introduzione a *Demetrios Stratos, La Voce Nomade,* analizza il percorso della voce come origine primigenia di ogni espressione del linguaggio ed evidenzia il lavoro delle avanguardie legate a un concetto di linguaggio come materia prima dell'opera poetica. In questo modo, non esiste dissonanza tra la ricerca e la produzione/traduzione di Augusto de Campos, che nel suo discorso/percorso ha creato una tradizione nella traduzione a partire dalla rottura del logocentrismo, solo per citare Derrida.

---

[10] Nostra traduzione.

[11] Consultare il sito di Augusto de Campos, http://www.augustodecampos.com/obras.htm (ultima visualizzazione 17 giugno 2021).

[12] Disponibile su http://www.scipionecastello.it/html/il_circolo/libri_darte/demetrio_stratos_la_voce_nomade.html (ultima visualizzazione 17 giugno 2021).

Nel riprendere le questioni trattate nell'e-mail citata, in relazione alla sperimentazione nella traduzione, Augusto de Campos, nella sua *Intradução*, lavora con la negazione della traduzione *in-tradução*, e la traduzione come debordamento delle lingue, *intra-dução*. K. Alfons Knauth, come riferisce lo stesso autore, commenta questa sua pubblicazione[13] non solo nell'introduzione di *Traduction & Littérature Multilingue* (Knauth, 2011), ma anche in *Metempsicosi, evoluzione e metabolismo multilingue* (Knauth, 2013):

> Dal canto suo, nel poema-traduzione *uma nuvem una nube*, Augusto de Campos mette in rilievo l'aspetto dell'*intradução* tanto nel senso della in-traduzione, cioè la negazione della traduzione postulando lo statuto di creazione, quanto nel senso della intro-duzione oppure intromissione del testo originale e del suo autore nel corpus del testo traduttore. (Ribeiro, 1997: 106). (Knauth, 2013: 41)

In effetti, la questione dell'intromissione del testo originale nel corpus del testo del traduttore era già stata affrontata da Augusto de Campos nella sua traduzione di *Finnegans Wake* di Joyce. Paulo Ottoni in uno dei suoi studi sul *double bind,* seguendo i principi della decostruzione di Derrida, riporta la precisazione di Augusto de Campos sulla traduzione in portoghese di *Finnegans Wake*, per spiegare che "ci sono una serie di osservazioni e chiarimenti, a partire dalla traduzione, che aiutano l'entrata in scena del concetto di *double bind* interferendo in modo definitivo nella produzione di significati di una lingua verso l'altra a partire dall'ingerenza della lingua del traduttore" (Ottoni, 2005b: 55-56)[14].

## 4. FINE DEL VIAGGIO *VIA LÍNGUA VIA LINGUAGEM VIA VIDA*[15]

Nell'intervista alla *Folha de São Paulo*, Augusto de Campos, tacciato di un possibile 'saudosismo' nel ripubblicare alcune sue opere, risponde che non si tratta assolutamente di 'saudosismo':

> Ho in cantiere altri libri per il prossimo anno, tra i quali *Música de Invenção 2*. Come parlare di 'saudosismo'? Il 'concretismo' oggi è riconosciuto in tutto il mondo e continua a inspirare nuovi autori e nuove opere. Dirò solo che, la poesia sperimentale che abbiamo avviato, anche se nota soprattutto per la sua fase ortodossa, caratterizzata dal minimalismo verbale, durante i suoi 60 anni di vita ha avuto molte variazioni e si rispecchia in diverse forme e nei tanti media, inclusa la stampa, con un futuro alquanto promettente nell'ambito della tecnologia digitale, che utilizza un linguaggio tanto verbale quanto immaginifico e acustico. Abbiamo precorso i tempi, nei termini del linguaggio poetico, a partire dagli anni '50, con l'idea di una poesia *verbivocovisual,* oggi in piena crescita. Ho *saudades* del futuro[16].

Il poeta, nato nel 1931, continua a costruire freneticamente questa nuova tradizione attraverso la traduzione interlinguistica e intersemiotica. Quel che Augusto de Campos propone come innovazione fin dal 1960 è già tradizione: un *modus operandi* che non è un metodo, ma è 'antidoto' alla traduzione letterale, che snatura la creazione, l'opera d'arte (aperta). Le sue proposte, come abbiamo visto, si ispirano alla *invenção* di autori del passato. Così quel 'fare' traduttivo, che si concretizza in un 'fare' ispirato alla tradizione e in un 'fare' che, vista la sua

---

[13] A questo proposito si vedano gli studi di Knauth (2011) e di Block de Behar (2011: 27-40).

[14] Nostra traduzione.

[15] "*Viagem via língua via linguagem via vida*" (Viaggio nella lingua, nel linguaggio, nella vita) è l'ultima frase dell'introduzione al libro *Verso, reverso, controverso* (Campos, 2009a).

[16] *Saudades do futuro – experimentação antes e hoje*: intervista ad Augusto de Campos, Rodolfo Viana, 13/12/2015 in *Folha de São Paulo* consultabile al sito https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml (traduzione mia).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5612
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

produzione e la teoria derivante, rappresenta ormai una tradizione della traduzione a partire da Ezra Pound, solo per parlare della post-modernità, nella post-modernità.

## Bibliografía

ABREU CHULATA, Katia de (2013) "Augusto de Campos fagocita Arnaud Daniel ed Ezra Pound per il bene della traduzione come ricreazione" in G. Politi, ed., *Testo interartistico e processi di comunicazione. Letteratura, arte, traduzione, comprensione*, Lecce, PensaMultimedia, pp. 255-266.

——— (2016) "Il viaggio «trans-linguistico» di Augusto de Campos: Brasile e Italia sulla stessa zattera" in M.A. Rossi, ed., *Incontri e disincontri luso-italiani (secoli XVI-XXI)*, Viterbo, Sette Città, pp. 139-148.

——— (2017) "A poesia e a tradução de Augusto de Campos na construção de um legado ítalo-brasileiro", *Revista CIRCULADÔ*, 6 – junho 2017, Risco Editorial, Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos, Casa das Rosas, pp. 65-73.

BLOCK DE BEHAR, Lisa (2011) "Algunas meditaciones sobre la intraducción y las ambivalencias de una figura plurilingue de escasa figuración" in A. K. Knauth, ed., *Traduction & Littérature Multilingue*, Berlin, LIT Verlag Dr. W. Hopf, pp. 27-40.

BYRON, George Gordon (1818) *Beppo, a Venetian story*, London, John Murray.

CAMPOS, Augusto de (1987a) *Linguaviagem*, São Paulo, Companhia das Letras.

——— (1987b) *Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut*, São Paulo, Companhia das Letras.

——— (2003) *Invenção*, São Paulo, Arx.

——— (2009a) *Verso, reverso, controverso (1978)*, São Paulo, Perspectiva.

——— (2009b) *Rimbaud livre (1992)*, São Paulo, Perspectiva.

——— (2011a) *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar (1984)*, São Paulo, Ficções.

——— (2011b) *Poesia da Recusa (2006)*, São Paulo, Perspectiva.

——— (2011c) *Poesia é risco (1995)*, CD, SESC.

——— (2016) *Música de Invenção 2*, São Paulo, Perspectiva.

CAMPOS, Haroldo de (2013) *A ReOperação do texto*, São Paulo, Perspectiva.

CANELLO, Ugo Angelo (1883) *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Max Niemeyer Editore.

CAPELLI, Roberta (2003) "Ezra Pound nel «vortice» del passato: appunti di viaggio e di metodo" in R. Castano, S. Guida e F. Latella, eds., *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002*, 2, Roma, Viella, pp. 843-844.

——— (2013) *Carte provenzali. Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma, Carocci.

DERRIDA, Jacques (2005) "Fidelidade a mais de um, merecer herdar onde a genealogia falta" in P. Ottoni, ed., *Tradução Manifesta, double bind & acontecimento*, São Paulo-Campinas, Edusp/Unicamp, pp. 167-198.

KNAUTH, Karl Alfons (2011) "Translation & Multilingual Literature as a new field of research in between Translation Studies and Comparative Literature" in A. K. Knauth, ed., *Traduction & Littérature Multilingue*, Berlin, LIT Verlag Dr. W. Hopf, pp. 3-26.

——— (2013) "Metempsicosi, evoluzione e metabolismo multilingue", *Heteroglosia*, 12, pp. 27-55.

OTTONI, Paulo (2005a) *Tradução manifesta, double bind & acontecimento*, São Paulo-Campinas, Edusp/Unicamp.

——— (2005b) "Tradução recíproca e double bind: transbordamento e multiplicidade de línguas" in P. Ottoni, ed., *Tradução manifesta, double bind & acontecimento*, São Paulo-Campinas, Edusp/Unicamp, pp. 55-56.

PAZ, Octavio (1984) *Os filhos do Barro*, trad. bras. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

POUND, Ezra (1996) *The Cantos of Ezra Pound*, New York , A new Directions Book. https://www.ndbooks.com/book/the-cantos-of-ezra-pound/(ultima consultazione 17 giugno 2021)

RIBEIRO PIRES VIEIRA, Else (1997) "Eine postmoderne Übersetzungstheorie, übersetzt von Annette Wußler", in M. Wolf, (ed.), *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von 'Original' und Übersetzung*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 103-116.

TAGLIAFERRI, Roberto (2000) *Demetrio Stratos, la voce nomade*, Salsomaggiore Terme, Scipione castello 56, http://www.scipionecastello.it/html/il_circolo/libri_darte/demetrio_stratos_la_voce_nomade.html (ultima consultazione 17 giugno 2021).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5612
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

# La instancia prefacial en los textos memorísticos del siglo XXI

GAETANO ANTONIO VIGNA
Universidad de Valladolid

**Resumen**
Partiendo del análisis de los umbrales de las obras de siete memorialistas contemporáneos, se analizan las funciones paratextuales que aparecen en los prólogos y los epílogos de los textos memorísticos. Primero reflexionando sobre la imagen que el autor de dichas secciones quiere dejar de sí y analizando después sus contenidos temáticos, se plantea un análisis comparativo que dejará clara la presencia de unas constantes que, como patrón común, se repiten en las zonas fronterizas de los libros de memorias, elementos útiles al lector en la fase de recepción de la obra.

**Abstract**
Thanks to the analysis of the paratextual sections that appear in the Memoirs of seven contemporary authors, I study the paratextual functions in the prologues and the epilogues of the literary works selected. First of all, I will consider the image that the author of the paratext wants to offer to the reader. Then, I will analyse the main theme of each paratextual section. In this way, it is possible to see the presence of fixed patterns reiterated in the border sections of Memoirs books, leading the reader during the reception of this literary genre.

## 1. INTRODUCCIÓN

Quienes se han aproximado a la lectura de un texto memorístico no olvidarán que, en algunos casos, el cuerpo principal del texto aparece acompañado por uno o dos elementos del aparato paratextual, es decir el prólogo o prefacio y el epílogo o posfacio, que lo arropan y lo delimitan (Sabia, 2005-2006). Siguiendo a Genette, llamaremos "prefacio a toda especie de texto liminar […] que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o precede. El «posfacio» será considerado como una variedad del prefacio" (Genette, 2001: 137). El valor de estas secciones que abren y cierran un texto dado es innegable. Sus temas, así como los procedimientos que los singularizan, presentan un conjunto de características bien reconocibles. Al respecto, afirma el crítico francés que "el prólogo […] es un género" (Genette, 2001: 18). En lo que atañe a sus formalismos, Genette asegura que no es posible apreciar una verdadera evolución, "sino una serie de elecciones diversas dentro de un repertorio […] estable" (Genette, 2001: 139). Por ello, en este trabajo, más que intentar fijar generalizaciones abarcadoras, se impone extraer ciertos rasgos funcionales que, como patrón común, se repiten en dichas zonas fronterizas. A partir de una muestra representativa de textos, el objetivo específico en que nos centramos es señalar los elementos que caracterizan a la instancia prefacial del género memorístico contemporáneo, pues en la fecha presente, según nuestras pesquisas, no se ha realizado ningún estudio en torno a dicha cuestión.

Pero, antes de adentrarnos en dichas reincidencias estructurales y temáticas, me gustaría detenerme brevemente en ciertos caracteres apriorísticos del género memorístico, esos pragmatismos que, *velis nolis*, acaban por influenciar el contenido de sus espacios periféricos. Las memorias, lo había señalado ya con mucho acierto Jacques Le Goff (1991: 10), son elementos problemáticos de historiar. Dicha dificultad, inscrita en la naturaleza voluble del recuerdo, se refleja también en todas aquellas obras en las que la rememoración es el motor y el argumento

Gaetano Antonio VIGNA, "La instancia prefacial en los textos memorísticos del siglo XXI", *Artifara* 21.1 (2021) Contribuciones, pp. 167-175.
Recibido el 28/01/2019 ∞ Aceptado el 25/06/2021

de la narración. En efecto, siendo su tema la trayectoria biográfica de una personalidad inserta en un acontecer histórico y social dado, la escritura de estos textos responde a las aspiraciones estéticas de un sujeto que se mueve por las aguas tixotrópicas del recuerdo personal. La memoria –y de eso nos da fe el día a día– es una facultad bastante sospechosa. Podemos creer recordar de manera casi perfecta una escena de nuestra infancia, pero dudar sobre lo qué comimos ayer o qué ropa lucíamos en la fiesta de la semana anterior. La cuestión se vuelve más interesante si los recuerdos no son las nimiedades que acabo de mencionar y, sobre todo, si constituyen la estructura de un texto donde es implícita, para el lector que la busca, la sinceridad. Su rol es constantemente activo, empeñado en juzgar los recuerdos íntimos y comprobar, si así lo quiere, los históricos, o sea los recuerdos propios de una comunidad. Cabe señalar que estas pretensiones no caracterizan nuestra actitud como lectores frente, por ejemplo, a textos ficcionales o propios del género fantástico.

Para ilustrar mi análisis, citaré fragmentos de los aparatos paratextuales de siete obras publicadas en las primeras dos décadas del siglo XXI. Una precisión: se trata aquí de textos memorísticos cuyas secciones liminales, inscritas en una tradición de origen remoto, ponen en evidencia la relevancia del mensaje paratextual, su absoluta actualidad. Todas presentan un conjunto de características comunes que parecen declinarse en torno a cuatro ejes complementarios. Es decir, la cuestión identitaria, los propósitos de sinceridad, la falacia del recuerdo y, finalmente, el virtuosismo de lo recobrado desde el pasado personal. Siguiendo el año de publicación, me serviré de las obras de Juan Luis Panero, *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls* (2000), Jaime de Armiñán, *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos* (2000), Isabel García Lorca, *Recuerdos míos* (2002), Jaime Salinas, *Travesías* (2003), Josefina Aldecoa, *En la distancia* (2004), Carme Riera, *Tiempo de inocencia* (2013) y, finalmente, Jorge M. Reverte, *Una infancia feliz en una España feroz* (2018). Teniendo en cuenta los prólogos y los epílogos de estas producciones literarias y tras contestar a dos preguntas que estimo fundamentales –¿quién escribe el prefacio?; ¿para qué se escribe un prefacio a un texto memorístico?–, acabaré reflexionando sobre las funciones paratextuales que guían la recepción de un género, como el memorístico, a mitad entre la referencialidad de la *mimesis* y los efectos espectaculares de la *poiésis*.

## 2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS PREFACISTAS Y SUS TEXTOS

Antes de evidenciar las funciones paratextuales que aparecen en los textos antes nombrados, conviene detener por un momento nuestra atención sobre el contenido temático de las obras memorísticas en análisis, tal y como los autores del paratexto lo presentan en sus apartados liminares. Panero en su prólogo anticipa que el lector se encontrará con la historia de su vida –"la pintura […] los toros […] el cine […] la música […] viajes […] algunas noches de vino y rosas" (Panero, 2000: 14)–, contada por medio de sugerencias, al estilo de los chejovianos o borgianos. Claudio Guillén, que escribe el prólogo a la obra de Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, declara que los recuerdos de la memorialista granadina irán desde su nacimiento hasta el regreso a España tras el exilio, para representar "los momentos, las personas y los ámbitos constituyentes de un mundo desaparecido" (García Lorca, 2002: 9) y en el que cobra particular relevancia la figura del hermano poeta, Federico. Josefina Aldecoa, desde su perspectiva presente, se centrará en la investigación de "los motivos, las causas, las circunstancias que han determinado […] [su] desarrollo personal y […] [su] conducta a lo largo de los años" (Aldecoa, 2004: 10). Riera, por su parte, en la tentativa de cristalizar un mundo vivo solo en el recuerdo, contará la historia de su infancia en la Mallorca de los años cincuenta. M. Reverte (2018: 16) declara emprender "este ejercicio de memoria" y presentar su niñez en el marco opresor del franquismo.

De diferente naturaleza son los prólogos que abren los testimonios de Jaime de Armiñán y Jaime Salinas. En ellos falta esa visión retrospectiva sobre la obra que introducen,


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3152
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

configurándose más bien como una sección narrativa más del texto principal. De hecho, el carácter sinóptico del paratexto con el que se inicia el lector en el tema de la obra aparece sacrificado en favor de una narración que privilegia el contenido memorístico. En el prólogo a su *La dulce España*, «La cusca mandinga», Armiñán arma una verdadera novela familiar y explicita los antecedentes que le llevarán a la escritura de la obra. Jaime Salinas, en cambio, en la sección prologal de su *Travesías*, nos presenta los primeros dos años de su vida, marco temporal en el que cobran relevancias los desplazamientos geográficos.

Ahora bien, si exceptuamos el epílogo de las memorias de Panero y el prólogo de las de García Lorca, ambos alográficos, es decir escritos por una tercera persona, todos los paratextos en análisis pertenecen al autor de la narración principal. Esta situación, que Gérard Genette (2001: 152) bautizó como autoral o autógrafa, adquiere cierta preminencia en un caso como el nuestro en el que hay una correspondencia nominal entre el autor, el narrador y el personaje principal de la obra (Lejeune, 1994). Es más, en el caso de un texto autorrepresentacional, donde el prefacista es también el personaje del relato principal, el prefacio se puede considerar autoral y actoral a la vez (Genette, 2001: 162). Se establece, de esta manera, una relación peculiar entre el texto y el paratexto que acompaña su publicación. Y, en efecto, la autoridad que procede de una voz narradora con identidad precisa cumple con la finalidad de garantizar al lector si no la verdad, por lo menos la sinceridad de lo evocado. El prefacista se convierte en figura del discurso y, a través del uso reiterado de la primera persona, adscribe a la realidad lo que podría formar parte de la ficción.

Siendo ya conocida la correspondencia nominal entre el autor del prólogo, el creador de la obra cuyo nombre figura en la portada del libro, el narrador y el personaje principal del texto, el prefacista no tarda en revelar la edad o en ofrecer fechas que ratifiquen su paso por el mundo en un marco temporal dado. Un gesto tan simple parece responder a un doble propósito. Permite, primeramente, colocar tanto al sujeto rememorante como a la historia narrada en un tramo cronológico. Asimismo, proporciona al lector datos importantes acerca del alcance de la anacronía, esa distancia infranqueable entre lo vivido y lo recuperado en el presente de la escritura. Con la excepción de la obra de Jaime Salinas, todos los paratextos estudiados coinciden en dicha tendencia. El prólogo a *Sin rumbo cierto* nos permite inferir que su autor, Juan Luis Panero, tiene cincuenta y cinco años cuando decide escribir su obra. Jaime de Armiñán cierra el epílogo a su *La dulce España* indicando la fecha de inicio y de clausura de su testimonio, lo que nos permite concluir que, en la fase de redacción del texto, el memorialista tiene setenta y un años. Este mismo recurso aparece en *Tiempo de inocencia* de Carme Riera, sexagenaria cuando emprende su ejercicio retrospectivo, y en la obra de M. Reverte, que al escribir su testimonio cuenta con setenta años. Ana Gurruchaga, en la «Nota preliminar» que antecede la narración principal en *Recuerdos míos*, nos dice que "Isabel García Lorca empezó a escribir recuerdos sueltos […] a partir de 1984" (García Lorca, 2002: 17), a la edad de setenta y cuatro años. Finalmente, Josefina Aldecoa afirma tener setenta y siete.

El calculado suministro de estos datos al lector, además de introducir información relevante acerca de la materia que se va a tratar, apela a su involucramiento y, en este sentido, no está exento de una pequeña dosis de *captatio benevolentiae*. Piénsese, al respecto, en la predisposición benévola que adopta el destinatario de un discurso memorístico frente a un hombre mayor o de mediana edad –el arquetípico *Senex* en su polaridad positiva– que, arrogándose un derecho de participación activa en su comunidad de pertenencia, está a punto de contar su vida y las experiencias que lo hicieron tal y como se presenta en la reconstrucción de esa vida. Es más, la edad alcanzada le confiere un aura de sabiduría que la escritura convierte en anécdotas ejemplares. Ahora, como sujeto empírico inserto en un devenir histórico, el prefacista necesita demostrar que lo contado tenga si no validez, por lo menos credibilidad.

Con semejante propósito, el prefacista-memorialista, aun admitiendo las posibles trampas de la memoria, hace alarde de la sinceridad que rige la cristalización en el texto de su

ejercicio retrospectivo. De hecho, frente al valor semántico que adquiere el tiempo pasado, asistimos a una repetición de fórmulas que intentan tranquilizar al lector. En su "Aviso al lector", por ejemplo, Panero matiza el carácter fidedigno de su rememoración, afirmando que toda su producción literaria anterior a la publicación de *Sin rumbo cierto* es "marcadamente autobiográfica […] aunque sea en verso" (15). Asimismo, en la "Nota del autor" en apéndice a *Travesías*, Salinas (11) hace constar que "su libro no debe leerse como un documento histórico […] aunque todo lo que se cuenta en él ocurrió en la realidad". Lo mismo pasa con el prólogo del libro de Aldecoa, *En la distancia*, donde nuestra prefacista asegura que su escritura memorística posee "una buena dosis de sinceridad" (11). Es aun el caso de *Tiempo de inocencia*, en cuyo texto introductorio, "A manera de prólogo", su autora no esconde el miedo a ser tachada de mentirosa, lo que la lleva a declarar haber "consultado la hemeroteca para situar acontecimientos que el hollín de la memoria puede enmascarar o teñir" (16). La vinculación de la narración principal con documentos extraliterarios es un recurso presente también en las "páginas […] del todo, o, por lo menos, bastante, sinceras" (M. Reverte, 2018: 18) de *Una infancia feliz en una España feroz* y en las del texto de Jaime de Armiñán, donde el narrador se sirve de las memorias de sus padres para complementar la narración del memorialista principal o dar a conocer datos que están fuera de su alcance.

Tales declaraciones, como obsequio a la sagacidad de un lector más escrupuloso o interesado en comprobar lo dicho, son gestos fundamentales para toda la arquitectura del texto. En ese sentido, parece que la autorrepresentación, como género que más reivindica el parecido tanto con la realidad como con una existencia empírica, no puede eludir el tratamiento de dichas fórmulas. Así lo demuestra también el estudio del único prólogo alográfico al que atendemos en esta contribución, el de la obra de Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, donde Claudio Guillén nos habla de "memoria prodigiosa", de "testimonio […] muy convincente", de una "exactitud que caracteriza estas páginas" (García Lorca, 2002: 10, 13, 16).

Alográficos o actorales, los aparatos paratextuales de abertura parecen reincidir en esa sinceridad a la hora de entramar el relato de la vida y, si no lo hacen explícitamente, sugieren al lector un juego de cooperación, de búsqueda de informaciones en un lugar diferente al del texto principal. El memorialista sabe muy bien que la materia de su narración procede del uso de una facultad, la memoria, compartida con el lector. Este se conoce de antemano los mecanismos de retención y olvido que rigen la gestión del recuerdo, sabe cuán borrosa y amoldable es, en muchos casos, su naturaleza. De ahí la necesidad de vincular los hechos biográficos con aserciones de sinceridad. Cabe señalar que dicho menester no aparece en los epílogos que, si presentes, cierran las obras. De las escogidas para el presente estudio, hay un solo caso, el del epílogo alográfico a la obra de Panero, en el que el profesor Valls hace alarde de una hipermnesia fidedigna: "no soy Panero el memorioso, pero algo se me ha debido de pegar de su prodigiosa memoria" (217). Tras indicaciones como esta, ¿cómo no sentir la estrecha relación entre el texto y los detalles verídicos de una rememoración supuestamente sincera?

Ahora bien, todas las preocupaciones del prefacista a la hora de presentar su texto al lector nos permiten especular un tanto sobre la imagen que este quiere ofrecer de sí. La sinceridad a la que liga su proyecto memorístico es un tema clave para esta discusión, puesto que, frente a la necesaria opacidad ante el otro (Castilla del Pino, 1998: 79), el autor del paratexto se ve en la obligación de vincular su testimonio con la retórica persuasiva de la franqueza. El prefacista se presenta, ante todo, como un ser de mediana edad que honra la verdad; es sincero. Los deseos de sinceridad lo llevan a admitir los posibles fallos de la memoria. De esta manera, en vilo entre los pragmatismos del género autorrepresentacional y la fragilidad del material memorial, acompaña sus propósitos veraces con reflexiones acerca del rol ejercido por la literatura y por la escritura que literaturiza el recuerdo. Si considera el lector que nos encontramos frente a un espacio textual pasible de verificación, dichas consideraciones se pueden leer como instrumentos con los que el prefacista intenta redimir su producto creativo de la pseudología.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3152
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Es el caso de Panero que exalta el carácter embellecedor de la literatura, sin la cual el recuerdo de su trayectoria biográfica "parecería letra muerta" (13). Josefina Aldecoa, en cambio, convoca "uno de los misterios de la literatura" (11), es decir su posible influencia sobre la vida y la recreación textual de esa vida. En su prefacio, Carme Riera afirma tajantemente que "inventamos la literatura para escribir sobre cuanto hemos perdido" (18). Nótese, al respecto, cómo el uso de la primera persona del plural para designar un oficio reservado a un solo individuo, el escritor, se revela útil para establecer un trato más íntimo con el lector que, según parece sugerir la autora mallorquina, crea literatura cada vez que recuerda. Jorge M. Reverte, por su parte, deja constancia del carácter fragmentario del recuerdo de la vida pasada a la que se le da sentido y coherencia a través de la escritura y de un estilo con que cautivar al lector.

Entre los paratextos de las obras en análisis, hay tres en los que las observaciones sobre el rol de la literatura o están ausentes, como en el caso de Salinas, o se dan de manera implícita, como en el texto de García Lorca y el de Jaime de Armiñán. El prologuista Guillén, por ejemplo, en el prefacio a la obra de Isabel García Lorca, asegura que la literatura se apoya siempre en lo vivido y que lo rememorado es, en todo momento, funcional, "como sabían los arquitectos de la Bauhaus" (García Lorca, 2002: 9). En el caso de *La dulce España*, el prólogo autógrafo a la obra no contiene reflexiones sobre la literatura y, sin embargo, sugiere cómo a través de ella resurgen personajes y vivencias que la escritura salva del olvido destructor.

Tras haber indicado estas tres constantes –la edad del prefacista en la fase de redacción de la obra; los propósitos de sinceridad; las reflexiones sobre el rol de la literatura–, en el apartado que sigue veremos los argumentos aportados por el autor de los aparatos paratextuales a la hora de justificar el libro y, si las hay, las referencias al título escogido.

## 3. NOVEDOSAS TRADICIONES DEL PARATEXTO

Como ha señalado Arroyo Redondo (2014: 61), no es posible apreciar una evolución significativa en la historia de los textos preliminares (Arroyo Redondo, 2014: 61). De ahí que también los paratextos de las obras memorísticas presentan la repetición de ciertos tópicos que ahondan sus raíces en la Antigüedad clásica. Si una innovación introducen es la relacionada con el estilo, ya que la retórica de la persuasión se alterna con saltos hacia lo subjetivo, lo biográfico. A pesar de ser esta una tendencia ya señalada por la crítica acerca de los prólogos en la narrativa española reciente (Arroyo Redondo; Álvarez Ramos), creemos que dicha virada hacia lo personal es inevitable en el espacio prologal de los libros de memorias, por ser la trayectoria vivencial del prologuista-autor-personaje uno de los temas de la narración principal.

Si, primeramente, centramos nuestra atención sobre los argumentos que el prefacista ofrece para justificar su intento compositivo, veremos cómo muchos de los paratextos que atendemos en esta contribución ligan el tópico inveterado de la falsa modestia con la explicitación de los impulsos y deseos que animaron el memorialista a escribir su testimonio. Es evidente que todos los textos liminares que presentan dicha conjunción responden a una más apremiante voluntad de eludir el narcisismo implícito en cada autorrepresentación. Así, por ejemplo, Panero dice que fue por invitación del profesor Valls que, "un día, hace ya dos años" (13), empezó a grabar unas conversaciones sobre temas literarios a las que luego se dará forma de monólogo en primera persona. Jaime de Armiñán señala que la creación de su testimonio se debe a la voluntad de unir a los padres, ya muertos, en el espacio escritural. También en el prólogo alográfico a la obra de Isabel García Lorca, a mitad entre el biografismo del hermano y el autobiografismo, se evidencia cómo a la base de la escritura de la memorialista granadina subyace el deseo de iluminar la figura de Federico. Josefina Aldecoa, por su parte, tras indicar cierto placer proporcionado por el ensimismamiento, aclara que la escritura de la vida pasada le permitirá no solo entender su manera de ser en el presente de la redacción, sino también dejar constancia de un mal vivir en los años de la Guerra Civil y del franquismo. En

el epílogo a *Tiempo de inocencia*, Carme Riera informa que es el nacimiento de su nieta Marina que la "ha impulsado en gran manera a ir deshilvanando esos recuerdos de la madeja de la memoria" (255) y así cristalizar en el texto una Mallorca desaparecida bajo la voracidad moderna. Por último, Jorge M. Reverte afirma que el recuerdo de su infancia se enriquecerá con los detalles vivenciales de sus tías carceleras, cuya existencia, entre miedo, hambre y miseria, recalca la de "casi todos los españoles" (18) que vivieron los años de la dictadura.

Con respecto a la segunda cuestión, todos los paratextos que analizamos proporcionan información explícita acerca de la elección del título de la obra y, cuando no lo hacen directamente, aluden a él. La referencia a la onomástica del texto, que Genette (2001) incluía entre los tópicos del *cómo*, complementa la información titular, algunas veces neutra, que aparece en la portada del libro. Ofrecer estos detalles en las secciones liminares significa enriquecer la información del aparato titular. Es como si el prologuista abriera una ventana temporal sobre el periodo de gestación de la obra, restituyendo los pormenores de sus propósitos escriturales. Siguiendo a Spang y a su estudio sobre la pragmática del título literario, podemos inferir que la promesa de felicidad propuesta a través del título (Spang, 1986: 537) encuentra su máxima función orientativa en las explicitaciones de prólogos y epílogos. El autor del paratexto acerca el lector a su terreno, lo seduce con información relevante, guiándole en el conocimiento del texto y apaciguando, aunque sea por pocos momentos, sus dudas frente a un producto hasta entonces desconocido. Casi como si se encontrara frente a una confidencialidad, el receptor del mensaje memorístico no puede no percibir el trato de favor que el prologuista le ha calculadamente reservado.

Así, por ejemplo, Ana Gurruchaga en su "Nota preliminar" a *Recuerdos míos* revela que es Unamuno, "escritor por el que Isabel sentía verdadera devoción" (García Lorca, 2002: 19), quien elige el título a partir de un poema suyo, titulado "Arropadme, recuerdos míos". El epigrafismo protagoniza también la elección del título de la obra de Panero, procedente de un verso de una composición poética de Rubén Darío, "Lo fatal". Jaime de Armiñán, por su parte, afirma que La Dulce España es el nombre de una pastelería situada en la Plaza Mayor de un pueblo no señalado, donde es posible encontrar dulces y productos de diferentes partes de la Península. La abundante enumeración revela cómo bajo el signo metonímico se invoque una armonía social amenazada por la Guerra Civil. Platos y piezas de la repostería se pueden leer, por lo tanto, como elementos de una interculturalidad por salvaguardar. A este primer detalle, se contrapone, en el epílogo a la obra, otra referencia según la cual "para el niño Paupico, que sólo tenía una patria: su propia infancia" (404-405), La Dulce España fue Carmita Oliver, su madre. Frente a estas tres designaciones tan directas, los otros paratextos que analizamos logran aludir a la elección titular a través de la presentación del tema. En el prólogo a *Travesías*, por ejemplo, Salinas alude al título de la obra a través de la presentación del inveterado recurso del viaje, de la travesía –en este prefacio de Argel hasta Alicante y de allí a Lo Cruz–, que desencadena la trama. Aldecoa deja claro que la distancia entre lo vivido y lo evocado le permitirá entender su manera de ser en el presente de la escritura. La prologuista Riera, por su parte, señala cómo su narración se limitará a retratar el marco temporal de la infancia, ese tiempo de inocencia que la autora fija hasta los diez años de edad. Por último, Jorge M. Reverte declara que narrará esa parte de su vida, la infancia, en la que la felicidad de "haber nacido en una familia de clase media en Europa y no haber pasado ni guerras, ni frío, ni hambre" (303) se contrapone a la crueldad en la que vivieron, al igual que los miembros de su familia, casi todos los españoles durante la guerra y la dictadura.

## 4. MEMORIA Y RECUERDOS

En este último apartado veremos cómo los autores de los textos preliminares conciben el recuerdo y el ejercicio retrospectivo. En esta sección nos serviremos no solo del texto incluido en los pórticos de las obras, sino también de las intervenciones metanarrativas que figuran en


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3152
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

el texto principal, esos momentos en los que el memorialista interrumpe su recuerdo y vuelve a consolar a su lector, a guiarlo en el onirismo memorial. La cuestión es de especial interés, puesto que en las obras testimoniales la memoria es el motor y el argumento de la narración. En los paratextos que analizamos las reflexiones acerca de dicho tema reciben un tratamiento peculiar, mezclando elementos propios del ensayo con sintagmas explicativos más subjetivos. La combinación estilística se debe al hecho de que la materia tratada es una facultad cuyo uso y funcionalidad es conocida tanto al prefacista como al lector; de ahí la necesidad de una presentación del material narrativo cuya caducidad consustancial requiere una especial propaganda. En realidad, cuanto aparece acerca del recuerdo y de la memoria no es más que aserciones autorales –llenas de esa *auctoritas* que procede del oficio escritural– sobre lo que cada sujeto rememorante ha experimentado cada vez que haya intentado acceder a los recuerdos de su pasado personal. Todo ello convertido en palabra para obtener la simpatía de un lector puesto en el mismo plano que el creador de la obra.

A pesar de las diferentes imágenes que cada autor ha convocado para dar un rostro al recuerdo, convertirlo por lo menos en elemento de una realidad visible, todos los textos examinados insisten sobre su carácter fragmentario y la desconexión de las imágenes selectivas de todo lo recuperado para el presente. Panero y Armiñán hablan de imágenes sueltas, como de una película, que se materializan ante los ojos del evocador. Algunos recuerdos de Isabel García Lorca están "como en una nebulosa" (27) o son un "confuso tumulto" (68), "imprecisos, como se suelen recordar algunos sueños" (88). Salinas convoca la imagen del recuerdo como cadáver inhumado que resucita en "retazos que se pierden y se reencuentran" (19). El recuerdo es un "gran puzzle [… ] [en el que] faltan piezas, fragmentos" nos dice Aldecoa (232), y la memoria es para ella o bien una vasija en cuyo fondo se ha conservado lo que merecía la pena o bien un torrente que arrastra todo lo que encuentra a su paso. Para Riera los recuerdos son un empacho de cerezas depositadas en un cesto, pero también hilvanes de una madeja. M. Reverte declara que sus recuerdos, "un conjunto de situaciones, de imágenes desprovistas de cualquier narrativa" (60), adquieren sentido a partir de la felicidad experimentada en el presente de la escritura. Frente a esta inicial fragilidad del material memorial, la palabra hace sentir los efectos de su poder mesiánico. Resurge, restaura, cristaliza vivencias verídicas por medio de las sinestesias.

Son muchas las notas de color, los sonidos, los sabores, los olores y las sensaciones táctiles que pueblan el recuerdo. Asimismo, se hace referencia a las emociones que facilitan el trabajo de rescate. Prevalece la nostalgia y el dolor por lo perdido para siempre. Un tratamiento similar no puede no despertar el universo emocional del lector, consciente del poderío ejercido por esos puentes de conexión con el presente. Si la sobrevivencia de un recuerdo dado está ligada a la emoción o a la sensación que ha retenido la información, no cabe duda de que la inclusión de dichos recuerdos sensoriales y emocionales es un recurso más en la propaganda de veracidad emprendida por el memorialista, operando estos como garantía de un retorno más certero del pasado (Ruiz-Vargas, 2004; Rubio Marco, 2010).

A partir del componente afectivo y sensorial, el autor ratifica la existencia de un mundo posible que el lector concibe como un territorio donde se valora la experiencia temporal. En el nivel enunciativo de prólogos y epílogos, el ejercicio retrospectivo se considera como elemento fundacional y, a la vez, de salvación. El designio salvífico de la escritura testimonial es tratado como tópico y, en cuatro de los textos seleccionados para el presente estudio, no está exento del componente religioso. Así, por ejemplo, el ejercicio de memoria es una peregrinación hacia el pasado en Isabel García Lorca y un instrumento garante de la resurrección en el texto de Armiñán y el de Salinas. Como objeto de fe, la palabra escrita transmite al lector-creyente el conocimiento de una realidad que ya no existe y que, sin embargo, trae sustento de cierto margen histórico en la que habita. Riera, por su parte, establece el paralelismo asesino-escritor que vuelve al lugar del crimen para contemplar la matanza de la niña que fue y resucitarla en

el texto. La operación de rescate operada en el presente de la escritura adquiere una dimensión más simbólica en el prólogo de Josefina Aldecoa, para quien recordar es sumergirse en las aguas del pasado, y una perspectiva más pragmática en Panero y en Jorge M. Reverte. En efecto, en las memorias del poeta la retrospección aparece vinculada al "guion previo" (220) que Fernando Valls idea para que su interlocutor le cuente la vida. En M. Reverte, en cambio, "los expedientes, bien custodiados en el Ministerio del Interior" (18), serán el catalizador de una mirada al ayer convertida en texto literario por medio de ejercicios de estilo.

## 5. CONCLUSIONES

Cerramos aquí este recorrido por las secciones paratextuales que abren y cierran los siete libros de memorias escogidos para el presente estudio. Aunque incompleto habrá sido útil para poner de relieve la presencia de unos temas que, en mayor o en menor medida, vienen repitiéndose desde la literatura grecolatina y que, en el marco del siglo XXI, se revisten de una luz nueva, en virtud no solo de la correspondencia con lo real reclamada por el texto, sino sobre todo por la posible comprobación de lo dicho por parte de un lector más escrupuloso. La pragmática del pacto autobiográfico, esa correspondencia nominal entre autor-narrador-personaje, es la que irremediablemente condiciona la construcción de las secciones prologales y epilogales de los libros de memorias, confiriéndoles ese estilo que conjuga una hábil y humilde retórica de la persuasión con fuertes viradas hacia lo personal, lo subjetivo.

La voz autoral que habita estos espacios fronterizos bosqueja un retrato complementario al del personaje de la narración principal. Claramente el propósito es diferente ya que la preocupación principal del prefacista es ganarse la simpatía del lector para guiarle a lo largo de una cronología semantizada. Este camino lleva al prefacista a la construcción de un retrato afable. Es un evocador de mediana edad que, tras insertarse en un momento histórico y social dado, hace una declaración de intenciones, aclara su posición y presenta sinópticamente el tema. Sabiendo que va a operar con la palabra escrita, el prologuista hace alarde de la sinceridad que rige su proyecto comunicativo. Ahora bien, el carácter verídico de la rememoración aparece vinculado con el tópico del rol ejercido por la literatura y la problemática frontera entre vida y escritura, entre recuerdo y ficción. Las reflexiones acerca del carácter literaturizador del recuerdo, las admisiones de los posibles fallos de la memoria, apaciguan las dudas del receptor del mensaje memorístico y, de esta manera, lo guían hacia una recepción más pacífica del texto. Por si esto fuera poco, el prefacista se pone en el mismo plano que su lector y reflexiona sobre la fragilidad del material rescatado para la narración. En esta coparticipación de temores, los recuerdos sensoriales y emocionales se usan como garantía de un retorno certero del pasado, acercando el universo del prologuista-memorialista al de un lector que se encuentra a sí mismo en la otredad.

Actorales o alográficos, los prólogos y los epílogos de las obras memorísticas parecen insistir en la sospecha de la ficción y la manera en la que cada autor intenta si no redimirla, por lo menos hacerla admisible. La presencia de estas secciones deja patente cómo el ansiado vínculo entre las cosas del mundo real y el texto no logra darse de manera completa ni en un género, como el memorístico, que reivindica una correspondencia con la realidad, lo que, en última instancia, demuestra cómo la más indudable veracidad sobre lo escrito y lo vivido es solo el esfuerzo retórico de un sujeto, el prefacista, consciente de que los textos otra cosa no son que textos.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3152
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

## Bibliografía

ALDECOA, Josefina (2004) *En la distancia*, Madrid, Alfaguara.

ARMIÑÁN, Jaime de (2000) *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*, Barcelona, Tusquets Editores.

ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2007) "El prólogo literario en el siglo XX y la retórica clásica: de las *partes orationis* a los tópicos más comunes", *Ogigia*, 1, enero de 2007, pp. 61-73, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279105 (1/1/2018)

ARROYO REDONDO, Susana (2014) "Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente", *Revista de literatura* LXXVI, 151, pp. 57-77, doi: 10.3989/revliteratura.2014.01.003 (15/6/2019)

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1998) *El delirio, un error necesario*, Oviedo, Nobel.

GARCÍA LORCA, Isabel (2002) *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets Editores.

GENETTE, Gérard (2001) *Umbrales*, México, Siglo Veintiuno.

LE GOFF, Jacques (1991) *Pensar la historia. Modernidad, progreso, presente*, Barcelona, Paidós.

LEJEUNE, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.

M. REVERTE, Jorge (2018) *Una infancia feliz en una España feroz. La vida de un niño en los años cincuenta*, Barcelona, Espasa.

PANERO, Juan Luis (2000) *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*, Barcelona, Tusquets Editores.

RIERA, Carme (2013) *Tiempo de inocencia*, Madrid, Alfaguara.

RUBIO MARCO, Salvador (2010) *Como si lo estuviera viendo: el recuerdo en imágenes*, Boadilla del Monte, La balsa de la Medusa.

RUIZ-VARGAS, José M.ª (2004) "Claves de la memoria autobiográfica", en Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez, eds., *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor Libros, pp. 183-220.

SABIA, Saïd (2005-2006) "Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas", *Especulo. Revista de estudios literarios*, 31, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html (3/1/2018)

SALINAS, Jaime (2003) *Travesías*, Barcelona, Tusquets Editores.

SPRANG, Kurt (1986) "Aproximación semiótica al título literario", *Investigación y semiótica I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid, CSIC, pp. 531-541.

# Entre catarsis y religación: una relectura de la obra lírica de Silvina Ocampo

ELISABETH KRUSE
Ludwig - Maximilians - Universität München

**Resumen**
El presente trabajo pretende introducirnos en una faceta casi desconocida de la obra de Silvina Ocampo, la de su vínculo con lo religioso en su obra lírica, en la que la autora exhibe una aproximación reverente y un tratamiento casi devoto de figuras de la religión así como de la virtud, el pecado y la culpa, que se analizarán a partir de los conceptos de Paul Ricoeur. Por el contrario, en su narrativa, el ámbito moral aparenta serle indiferente y el religioso se aborda a menudo desde una perspectiva transgresora, irónica o incluso profanatoria. La relación de la obra de Silvina Ocampo con lo religioso ha sido analizada desde esta única perspectiva, tomándose en cuenta sólo su narrativa o atribuyendo erróneamente a toda su lírica estas características. Sin embargo, ignorar la dimensión religiosa –o extrapolar las lecturas de su narrativa sobre este tema a toda su lírica– conlleva un reduccionismo de su obra y la mutilación de la interesante vertiente filosófica y espiritual de la multifacética escritora argentina, que este trabajo intenta sacar a la luz. Asimismo se analizará en su poesía la recepción de las Sagradas Escrituras, cuyas figuras de larga tradición literaria actúan como vehículo de indagaciones existenciales y filosóficas. El análisis de lo religioso en su lírica abre, desde un enfoque intratextual, nuevas perspectivas sobre polémicos temas de su narrativa, como la violación, la infancia y la figura de la mujer.

**Palabras clave:** Silvina Ocampo, religión, Biblia, culpa, poesía

**Abstract**
This paper aims to introduce us to an almost unknown facet of Silvina Ocampo's work, that of her bond with the religious in her lyrical work, where the author exhibits a reverent approach and an almost devout treatment of religious figures as well as of virtue, sin and guilt, which will be analysed on the basis of Paul Ricoeur's concepts. By contrast, in her narrative, the moral sphere appears to be indifferent to her and the religious sphere is often approached from a transgressive, ironic or even profane perspective. The relationship of Silvina Ocampo's work with the religious has been analysed from her dimension as a transgressive writer, taking into account only her narrative or erroneously including her poetry in this interpretation. However, ignoring the religious dimension or extrapolating the readings of her narrative on this subject to her poetry leads to a reductionism of her work and mutilates the interesting philosophical and spiritual side of this multifaceted Argentinean writer, which this work attempts to bring to light. Likewise, the reception of the Holy Scriptures in her poetry will be analysed, whose figures, with a long literary tradition, act as a vehicle for existential and philosophical enquiries. The analysis of the religious in her poetry opens up, from an intratextual approach, new perspectives on polemical themes in her narrative, such as rape, childhood and the feminine figure.

**Key words:** Silvina Ocampo, religion, Bible, guilt, poetry


Recibido el 15/03/2021 Aceptado el 03/08/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

Abundantes y recientes trabajos críticos sobre Silvina Ocampo evidencian la actualidad y el interés que aún suscitan su obra así como también su biografía, sujetas a una gran atención por el controversial y original estilo de escritura que caracterizó a la menor de las Ocampo.

El auge de los Estudios culturales –que ponen constantemente de relieve la importancia de los antagonismos culturales como componente configurador de la identidad individual y social– desencadena el interés en abordar los estudios literarios a partir de aspectos extraliterarios, como la raza, el género, el poder, los roles sociales, las costumbres y las religiones. Así, diferentes teorías de análisis de estos temas se han convertido en enfoque de estudio de obras literarias, las cuales fungirían como testimonio y constatación de la resistencia de ciertos sectores de la sociedad a la imposición de modelos estéticos, morales e intelectuales.

Debido a esta tendencia, disponemos de numerosos trabajos que abordan su obra como "escritura femenina" o incluso feminista, a pesar de que la autora nunca aceptó ser identificada como representante del feminismo, como se deprende de su entrevista con Noemí Ulla (1982), en la que Ocampo se distancia de este movimiento y cuestiona sus métodos, a los que en parte califica de injustos y de contraproducentes: "No me gusta la posición que adoptan [las feministas] porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa" (30-31). Allí mismo, afirma estar además de acuerdo solamente con una parte de sus postulados. Jean Franco (1986: 41) atribuye este recelo más bien a un temor de la escritora a ser encasillada a través de este rótulo y Espinoza-Vera asimismo sostiene que "Ocampo prefiere decir que su escritura es neutral: que no hay diferencia entre lo que ella y sus colegas masculinos escriben", debido a que en la época de Ocampo el feminismo era considerado muy conflictivo (2002: 173-174). Sin embargo, no dudamos en afirmar que Ocampo encuentra, a través del arte, su propio camino para cuestionar el lugar de la mujer en la sociedad, mientras que rechaza una militancia pública, como la del movimiento feminista, por no compartir todas sus premisas y para evadirse de rótulos. Debido a este camino propio literario y femenino que, sin embargo se constata en su obra, tanto Espinoza-Vera (2010) como otros críticos (Klingenberg, 1999) justifican un abordaje feminista de su obra o, mejor dicho, un análisis centrado en la "escritura con conciencia femenina" de la cual también la obra de Ocampo es considerada un paradigma. La enorme presencia de figuras y voces femeninas en la obra de Ocampo y el tratamiento de la relación entre lo femenino y las instancias del poder socio-culturales en su narrativa (173) justificarían en gran parte este enfoque. Desde el punto de vista de la "ginocrítica" de Elaine Showalter, la crítica feminista se ocupa, no solo de deconstruir la matriz hombre-mujer, sino también de las escritoras y su representación de la experiencia de las mujeres (Culler, 2020: 152). En este sentido, la obra de Ocampo bien puede ser considerada feminista. Otro estudio digno de mención acerca de este planteamiento es el de Belinda Corbacho (1998), quien continúa en la misma línea que Norah Giraldi dei Cas, para quien, Silvina Ocampo, con su obra autobiográfica y sus voces narrativas, conforma la expresión de lo universal femenino" (1997: 229).

Abundan asimismo trabajos acerca de su originalísima creación del universo fantástico, así como distintos enfoques de *gender*, psicológicos y de sexualidad, que incluyen la crueldad y lo siniestro (Ulla, 1997: 335), el travestismo, la duplicación de la personalidad, las perversiones, así como también existen algunos aportes donde se analizan la función del mundo clásico (López, 2012; Mackintosh, 2016) o su labor de traductora (Klingenberg, 2016). Especialmente numerosas resultan las investigaciones referidas a la particularísima y escandalosa visión de la infancia que la autora arroja a la cara del lector, sacudiendo su acostumbrada percepción del niño como criatura cándida. Bastará mencionar a la niña de "Cornelia frente al espejo" (1988), el cuento alegórico "Las invitadas" (*Las invitadas*, 1961), cuyo protagonista de seis años es visitado en su cumpleaños por los siete pecados capitales o "El pecado mortal"


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

(*Las invitadas*, 1961). Resulta indudable que los actos precoces en la niñez conforman un motivo en la obra de Ocampo. Numerosos estudios se dedican a esta temática (Araujo, 1984; Molloy, 1978; Meehan, 1982; Balderston, 1983), entre otros. También el humor negro (Aldarondo, 2004) y los "trastornos" de índole mental, frecuentes en la literatura fantástica, las transgresiones, en especial en relación al mundo femenino, como respuesta y crítica al orden represivo imperante, en el que se desenvolvió la primera parte de la vida de la autora, como ella misma lo confiesa: "Yo tuve una educación muy represiva, más no podía ser, y ha obrado en mí contrariamente" (Ulla, 1982: 26).

En contraste con esta profusión crítica sobre su obra narrativa, los estudios sobre su obra poética son muy escasos y, a menudo, las mismas tesis sobre su narrativa son extrapoladas a sus poemas; de este modo, numerosos análisis desembocan –a veces injustificadamente- nuevamente en los estudios de género y sus vinculaciones con la resistencia al patriarcado y la subversión de los roles, presentando así una Silvina Ocampo en constante "pugna" con el paradigma social-genérico de su época. Sirva como ejemplo de este encasillamiento, la siguiente cita de Suárez Hernán (2013: 368), quien concluye que en la obra de la argentina "puede observarse una parodia incesante del paradigma patriarcal y del estereotipo femenino", con la cual coincidimos pero que no define ni agota la totalidad de su obra. Asimismo coincide en esta apreciación Espinoza-Vera, quien sostiene que Ocampo hace uso de la escritura cómica, de la sátira y de la parodia para expresar la transgresión (2010: en red); Espinoza cita como ejemplo de la subversión paródica del orden social la reescritura de relatos canónicos, como se constata en el relato "Jardín de infierno" (*Cornelia frente al espejo*, 1988), cuya protagonista, Bárbara, es una versión moderna de Barba Azul que encierra y mata a sus víctimas masculinas en su morada. Asimismo Aldarondo constata en su trabajo sobre este tema esa parodización crítica del estereotipo femenino burgués (2002: 972).

Se propone con este trabajo abordar otra temática para realizar un aporte al estudio de su lírica, ampliando y renovando las líneas de investigación, y llevando también el análisis filológico al campo de la investigación interdisciplinaria –concretamente al ámbito religioso presente en la poesía de Silvina Ocampo–, pero no desde la búsqueda de antagonismos socioculturales, sino reflejando la recepción creadora, surgida de sus lecturas religiosas, las *Sagradas Escrituras*, la *Leyenda áurea*, y también para postular la tesis de que la obra lírica de Ocampo presenta mayormente un vínculo reverente y hasta devoto con el ámbito católico. De esta manera, se intenta realizar una relectura para una más completa percepción del carácter multifacético de su obra.

En la narrativa de Silvina Ocampo, la parte de su obra más conocida y analizada, emerge a menudo el elemento religioso, pero vinculado frecuentemente a la ironía, a la transgresión, incluso a una suerte de profanación, como se constata en "El pecado mortal", donde elementos relacionados con lo religioso cobran un sentido erótico. De este modo, incluso quien realice solo un abordaje superficial de la cuentística de la autora, detectará en numerosos textos una suerte de deconstrucción de determinados componentes religiosos, como se observa también en el cuento "Amada en el Amado" (*Los días de la noche*, 1970), donde los versos de la mística sanjuanista son descontextualizados e insertados en un nuevo contexto, si bien también amoroso, referidos a una pareja que fantasea con una unión de carácter mental, que le permita sentir y leer el pensamiento del otro. Asimismo el "Informe del Cielo y del Infierno" (*Cornelia frente al espejo*, 1988) banaliza la escatología, presentándola como si el destino de las almas dependiera de elecciones completamente triviales y los reinos de ultratumba son comparados con casas de remate.

Este tratamiento profano y a veces profanatorio de elementos de la tradición católica, sumado al éxito y a la difusión considerablemente menores de su obra poética, han opacado otras referencias y abordajes de lo religioso; esa otra dimensión de su obra, que nada tiene que ver con la provocación y el sacrilegio –ni con el ocultismo por el que se percibe una gran

atracción en varios de sus cuentos, como "La muñeca" y "La divina" (*Los días de la noche*, 1970) o en "La sibila" (*La furia*, 1959), donde la niña confunde a un ladrón con Dios–. Nos referimos a una dimensión espiritual que, antes bien, representa ideales humanos y espirituales, o también, en palabras de Borges, a "los héroes" de Silvina Ocampo (1985: 5), en referencia a los santos a los que dedica su *Breve santoral* (1984) así como otras experiencias espirituales de corte católico. En su poesía, en general, ni lo religioso comprendido como la dimensión sobrenatural, ni las figuras emblemáticas del judaísmo y del cristianismo son objeto de esta trivialización, parodia o profanación.

Ocampo se erige como una escritora a contrapelo de numerosas prescripciones e intenta destabuizar el tratamiento de ciertos temas. Tabúes que se basan frecuentemente en nor-mas fundacionales, como el incesto, el adulterio, la sexualidad femenina, entre otros. Es evidente entonces que, bajo estas circunstancias, la autora no ignore, sino que recurra a menudo en su narrativa a un léxico, a una temática o al menos a un marco religioso, con intención subversiva o polémica, en actitud rebelde al entorno represivo en el que creció, como citamos más arriba. Por otro lado, en su afán de romper con ciertos tabúes, la autora combina temáticas y ámbitos que normalmente no se vinculan o, por lo menos, no en los términos que proponen sus relatos o, en palabras de Pezzoni, "arrancándolos de su contexto" (1982: 11); por ejemplo, el ámbito de la primera infancia se vincula con todos los pecados capitales, como se observa en el cuento ya mencionado, "Las invitadas", donde la inocente fiesta de cumpleaños de un niño se convierte en el espacio de la iniciación a los vicios, o "El vestido de terciopelo" (*La furia*, 1959), donde una niña jocosa narra cómo acompaña a una modista a la casa de una señora de sociedad a probarse un vestido que matará de asfixia a la dama. Así, la infancia como el espacio de la inocencia es desmitificado, presentándose una imagen de niños crueles o viciosos. Queda de esta manera manifiesto que esta estrategia de desmitificación es utilizada por la autora también más allá del ámbito religioso.

Los personajes y narradores de Silvina Ocampo observan la realidad desde un ángulo particular, en cuanto a que a menudo presentan o fijan la atención en situaciones o detalles insólitos de su entorno y además "el sujeto autobiográfico de Ocampo es un sujeto al margen que se refugia en las orillas […] desde donde espía y descifra el mundo" (Molloy, 2006: en red). Sus narradores describen desde el lugar del voyerista, develando los secretos más escabrosos del ser humano. Lo que resulta más impactante y tan particular de sus observaciones acerca de temas muchas veces siniestros, como la muerte, el incesto o la violación, es la naturalidad y la distancia emocional con que son narrados. El lector se ve conducido a través de los espacios más recónditos de la vida y del alma humana, mientras que el narrador, incluso frente a lo más abyecto, ni se escandaliza, ni juzga o condena lo que percibe**,** sino que actúa como un testigo neutro, como un voyerista indiscreto que se limita a hurgar en esa intimidad ajena para exponerla sin ningún objetivo claro. De ahí que la lectura de sus cuentos produzca una fascinante inquietud y un gran desconcierto.

Silvina Ocampo comienza su actividad poética en el marco de la llamada generación del 40, un grupo de poetas argentinos que componían "poesía elegiaca, pura de forma y fondo, sobria y contenida, habitada de un mundo de sugestivos pretéritos" (Prieto, 2006: 361). Con respecto a la poesía de Ocampo en particular, Prieto sostiene que

> el vocabulario de Ocampo es las más de las veces lujoso, con una suntuosidad ya comprobadamente poética desde el Modernismo y sus temas son los comunes a la poesía de la época: evocaciones de la infancia perdida, himnos a la patria, y la Antigüedad como fuente de inspiración o como pretexto. (Prieto, 2006: 363)

La descripción de Prieto resulta muy parcial, ya que se reduce a enumerar algunos temas de su lírica, sin mencionar el tratamiento que hace de esos temas, mediante el cual Ocampo "salva


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

y redime de la posible monotonía en que una poesía descriptiva de esta índole pudiera caer" (Percas, 1954: 283). La lírica de Ocampo presenta para Percas una original expresión poética mientras Noemí Ulla, por su parte, afirma que su poesía contradice lo que la tradición clásica le pide y se atreve a burlar la institución literaria, bajo la apariencia de continuarla o respetarla (Ulla, 2016: 135). En este sentido, coincide con Pezzoni, quien refiriéndose a su narrativa, menciona esta misma estrategia de aparentar seguir una norma (moral o literaria), para en realidad romperla (1982: 11).

No pretendemos aquí juzgar ni centrarnos en lo formal de su poesía, sino que, a través de esta, pondremos el foco en su "otro" vínculo con lo religioso y mostraremos que Silvina Ocampo poetiza acerca de lo religioso –representado principalmente por lo bíblico y lo hagiográfico– también desde la reverencia y como resortes de reflexiones filosófico-espirituales de considerable peso en su obra y altamente vinculadas a muchas escenas de sus cuentos y de su biografía. Esta estrecha vinculación biográfica e intratextual ya fue destacada, entre otros, por Muzzopappa: "*Invenciones del recuerdo* […] no revela nada sobre la niñez de Ocampo que no circule por su biografía, entrevistas, cuentos y poemas, por ejemplo, los de *Amarillo celeste*" (2017: 143). Si bien no nos proponemos delimitar hasta qué punto parte de su obra, como *Invenciones del recuerdo* (1999) pertenece al género de la autobiografía, de acuerdo a los criterios del "pacto autobiográfico" de Phillipe Lejeune (1975) o de Paul de Man, entre otros, sí sostenemos –en consonancia con numerosos críticos– que ciertas experiencias autobiográficas se reflejan a lo largo de su obra, tanto lírica como narrativa. En este mismo sentido, afirma Mancini (2004: 234) que "efectivamente, los recuerdos infantiles son materiales con los que Ocampo elabora su obra poética y narrativa"; asimismo Peralta (2005: 131) destaca que "aunque no hay en esta obra una voluntad autobiográfica expresa, proponemos que el marcado lirismo de los cuentos es una puerta de acceso a la difusa biografía de la autora". También Montequín (2006: 7) sostiene, en referencia a *Invenciones del recuerdo* que "su escritura parece haber sido guiada por el afán de descubrir y retener ese cúmulo de experiencias tempranas, acaso prematuras, que forjaron su imaginación y su sensibilidad". Muzzopappa (2017: 143), en el mismo sentido, destaca el contenido autobiográfico de esta obra, afirmando que "nadie podría dudar sobre quién habla en *Invenciones del recuerdo*. La incertidumbre de las voces de los cuentos, en especial las del primero y dos últimos libros, se diluye en la reflexiva y atenta voz de la narradora del poema autobiográfico".

La propia Silvina manifiesta en su entrevista con Noemí Ulla (1982: 70) que "la poesía es mucho más íntima que algo en prosa" y Ulla (2016: 135) sostiene acerca de la obra ocampiana que "it is in poetry, more than in the stories, where she bares her most intimate self"[1]. Este trabajo pretende indagar un aspecto de esa dimensión más íntima, que Ocampo revela en su lírica.

## 2. LA RECEPCIÓN CREADORA DE FIGURAS BÍBLICAS Y DE *LA LEYENDA ÁUREA*: LO RELIGIOSO EN LA LÍRICA DE SILVINA OCAMPO

Al hablar de recepción, se torna necesario diferenciar entre por lo menos tres tipos. Recurriremos con este fin a la clasificación de Maria Moog-Grünewald (1984), que consideramos clara y sintética. Esta autora distingue entre la recepción pasiva (en la cual la recepción de una obra no produce frutos por parte del lector), la reproductiva (la recepción produce crítica, ensayos, etc.) y la productiva (la recepción de una obra estimula en el lector la creación de una obra de arte) o, como preferimos llamarla, "recepción creadora" (Kruse, 2016: 108).

Abordaremos ahora los poemas narrativos de tema bíblico que Ocampo reescribe con mirada de poeta curiosa y aguda. Con su característica exacerbada imaginación, la autora compone esas escenas bíblicas tantas veces contadas, pero construye a partir de su relectura una

[1] Trad. "Es en su poesía, más que en sus cuentos, donde ella desnuda su más íntimo yo".

nueva visión/versión de ellas, desde su lugar de escritora que observa desde el ángulo desde el que nadie mira.

### 2.1. Reescritura transgresora de tema religioso

Hemos adelantado en nuestra introducción el tratamiento reverente y casi devoto que se observa en su poesía; sin embargo, esto no puede ser tomado en sentido absoluto, sino como un fenómeno que se constata mayoritariamente. Una de las excepciones se aprecia en el poemario *Poemas bíblicos* (1942), de tono modernista, donde Ocampo reescribe relatos bíblicos en verso, como "Lot, los ángeles y la estatua" –tema también reescrito en prosa por Leopoldo Lugones en su "La estatua de sal" (*Las fuerzas extrañas*, 1906)–, donde la historia bíblica se transforma en un relato fantástico, en el que un monje intenta redimir con el bautismo a la mujer de Lot. También su poema "La estatua de Abdera" (*Los nombres*, 1953) ostenta una relación intertextual con otro cuento de *Las fuerzas extrañas*, "Los caballos de Abdera", relato fantástico de Lugones, que Silvina junto a Borges y a Bioy publica en su *Antología de la literatura fantástica* (1965). El poema "La estatua de Abdera" combina en su título ambos relatos de Lugones, aunque su temática es diferente. El poema es una poetización de la teoría del atomismo, postulada por Demócrito de Abdera (mencionado en el primer verso), en un intento de explicar el cambio de la materia. Según esta teoría, la materia está formada por átomos indestructibles que fortuitamente forman cuerpos y estos, a su vez, se dividen nuevamente hasta el infinito, transformándose nuevamente en un nuevo cuerpo. En este contexto, el poema inserta como ejemplo ilustrativo una comparación entre dos elementos banales (ropa y banderas). Sin embargo, a este último se le atribuye una tradición bíblica:

> […] la ropa tendida que se agita
> sobre las azoteas amarillas
> son como las banderas que los ángeles
> en Sodoma y Gomorra vislumbraron (2010a: 319)

La ropa que pende en una azotea podría estar hecha con los mismos átomos que las banderas de estas ciudades destruidas, los cuales, transformados en otro cuerpo, sobreviven en el tiempo. Ocampo combina los títulos y los temas de dos cuentos de Lugones para poetizar acerca del origen y el destino de la materia. Este poema solo presenta esta alusión bíblica al *Génesis* con fines expresivos, pero sin aludir al ámbito espiritual, aunque tampoco en un tono profanatorio.

Retornemos ahora a "Lot, los ángeles y la estatua", poema esteticista, con alusiones eróticas y exóticas, muy del gusto modernista y con una forma tradicional: poesía de arte mayor, cuartetos de rima abrazada, pareados o bien serventesios estructuran el largo poema. Veamos este ejemplo de la quinta estrofa:

> Eran altas y hermosas las árabes palmeras;
> un arco iris perfecto, palomas mensajeras
> con devoción postal hubieran conmovido,
> hubieran aplacado al dios enfurecido. (2010a: 37)

En esta versión de Ocampo, a pesar del tema bíblico, nos encontramos más bien dentro del terreno de una relectura y abordaje de las figuras bíblicas más similares a los que encontramos en su narrativa que a los del resto de su lírica. Aquí se perfilan algunos tópicos ocampianos, en particular la vinculación de la mujer a la transgresión o el tema del incesto. En primer lugar, la esposa de Lot, que miró hacia atrás en el momento de la destrucción, a sabiendas de que le estaba vedado, transgrede la ley divina. También sus hijas incurren en una


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

transgresión según el *Génesis*: el incesto, como veremos a continuación. Pero Ocampo incorpora provocativamente un elemento nuevo al relato, la oración de Lot:

> […] Las anónimas plantas, el aire inmaculado,
> ignorados antípodas, ocupaban el mundo.
> Infernal o seráfico, el amor transformado
> en la antigua Pentápolis se volvía infecundo.
>
> Lot rezaba en silencio: No olvidaré el amor
> tan incestuoso y puro que nos impuso Eva.
> Nocturna prorrumpía una esperanza nueva,
> secreta y laberíntica, como una sola flor. (2010a: 37)

Esta plegaria, ausente en el *Génesis*, fuente del relato de Lot, se refiere a una instancia temporalmente posterior a la historia. Tras la huida de Sodoma, Lot y sus hijas se asientan en una montaña y allí estas deciden –ante la ausencia de otros varones en ese lugar– conseguir descendencia teniendo trato carnal con su padre, a quien, con este fin, por la noche embriagan previamente con vino, por lo cual este no recuerda nada al despertar (Gn 19, 30-38). El poema lo expresa con el verso "nocturna prorrumpía una esperanza nueva", es decir, la esperanza de un nuevo pueblo, mejor dicho, dos: los moabitas y los ammonitas. La sodomía y la consecuente imposibilidad de procreación se sugieren en los versos:

> Infernal o seráfico, el amor transformado
> en la antigua Pentápolis se volvía infecundo.

La transgresión de la relectura ocampiana radica en adjudicarle a Lot la conciencia de esos actos incestuosos con sus hijas, lo cual contradice la fuente bíblica y la patrística, que interpreta los actos incestuosos de las hijas como inmorales y a Lot como inocente, como se lee en la *Réplica a Fausto, el maniqueo* del obispo de Hipona (San Agustín: en red).

Además, el poema veladamente pone en duda la inmoralidad que el *Antiguo Testamento* le atribuye a la homosexualidad, refiriéndose a ella con el eufemismo "el amor transformado" que es "infernal o seráfico". Asimismo la antítesis "amor puro e incestuoso" emana ironía y sugiere un cuestionamiento acerca de la versión bíblica sobre la proliferación de la humanidad.

### 2.2. Reescritura de tema religioso: la figura femenina y su encuentro con la santa faz

Nos detendremos ahora, siguiendo el orden cronológico de sus publicaciones, a abordar un poema perteneciente a *Sonetos de la opuesta ribera* (1942) y que prefigura una obra posterior, *Breve santoral* (1984), de la que nos ocuparemos detalladamente más adelante.

El título del poemario nos remite a la dimensión sobrenatural a través de la mención de "la opuesta ribera". Es menester mencionar que el año 1942 fue el del cuarto centenario del nacimiento del poeta San Juan de la Cruz, acontecimiento que motivó una enorme cantidad de eventos y publicaciones acerca de la obra poética del carmelita. Entre ellos se encuentra el célebre trabajo crítico de Dámaso Alonso, *San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. No parece ser una casualidad la elección del título del poemario de Silvina, siendo ella una escritora tan conectada con el mundo cultural nacional y europeo de entonces.

A continuación, a través de dos figuras femeninas de larga tradición cristiana, mostraremos cómo la poesía de Ocampo se inserta también en la tradición bíblica y sin un tono transgresor, a través de dos figuras con un denominador común: el encuentro impactante con la faz de Cristo. Nos referimos a la Verónica y a Claudia Prócula. Una, según la tradición, movida por la piedad durante el vía crucis, seca el rostro ensangrentado de Jesús, de manera que este queda milagrosamente estampado en el paño. La mujer de Pilatos, por su parte, descubre a

Cristo en un sueño profético que, según la tradición, suscitará su conversión al cristianismo. Ocampo destaca en ambas mujeres este encuentro formidable que las dos vivenciaron, deslumbradas por la faz del Nazareno.

El poema que proponemos abordar primero es el soneto "Santa Verónica", que recupera esta tradición bíblica acerca de la Pasión (aunque no figura en los Evangelios), según la cual existió un encuentro en la vía dolorosa, entre Jesús y esta piadosa mujer, identificada a menudo con la hemorroísa, curada por Jesús (Mt 9, 20-22). A continuación, la semblanza de Ocampo sobre la Verónica:

> Aquella santa con variados nombres
> sanó en Roma a Tiberio; a Vespasiano
> lo libró de la abeja o del gusano
> que devora las frutas y los hombres.
>
> Lo conoció mejor que a sus hermanos;
> llevó el autorretrato en sus dos manos:
> esa predestinada cara auténtica
> de Jesús, con su frente austera, idéntica.
>
> Fiel enemiga del iconoclasta,
> Verónica nos muestra el lienzo amado
> que reclamaba el mundo castigado.
>
> Como un feliz prestidigitador,
> enseña una bandera sin el asta
> que en lugar del dragón tiene al Señor. (2010a: 50)

Ocampo recoge la tradición acerca de la vida de la santa y de los milagros operados a través de sus reliquias, como la curación de Tiberio. También se hace referencia al significado de su nombre "vera ikon", verdadera imagen, debido a que retuvo milagrosamente en un paño la faz de Cristo durante la Pasión. A causa de esto es llamada "fiel enemiga del iconoclasta", dado que sería la primera cristiana en poseer y difundir imágenes humanas de Dios. Por otra parte, la referencia a sus "variados nombres" hace alusión a la incierta identificación de esta mujer que no aparece en el Evangelio, por lo que no se tiene certeza de su identidad. Por esta razón, hubo variaciones al respecto a lo largo de la historia, a través por ejemplo de su mención en los Evangelios apócrifos (Giorgi, 2002: 363); también es llamada, según otras tradiciones, Serafia o Berenice.

El poema es de carácter ecfrástico, ya que se describe un ícono pictórico, recurso muy del gusto modernista. En el segundo cuarteto así como en los tercetos podemos observar una descripción de un cuadro clásico de la iconografía cristiana: la Verónica enarbolando el paño con la santa faz, representado innumerables veces en la pintura desde la Edad Media y durante siglos, por autores de la talla de van der Weyden o El Greco. La imagen de la Verónica está además presente de manera universal en el mundo cristiano, a través del vía crucis de las iglesias, devocionarios, íconos, etc., ya que a su encuentro con Cristo, se le reserva la sexta estación de la tradicional oración.

En *Poemas de amor desesperado* (1949), con el poema "El sueño de la mujer de Pilatos", asistimos al encuentro onírico, de fuente evangélica, de la esposa de Pilatos, Claudia Prócula, con Cristo. Según la Sagrada Escritura, la romana le advierte a su esposo que no condene a Jesús: "No tengas nada que ver con ese justo, porque yo he sufrido mucho hoy, en sueños, por Él" (Mt 27, 19). Ocampo imagina el sueño, poniendo el acento en la fascinación completa de Claudia ante la visión divina:


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

No pude huir, pues ya me cautivaba
su imagen como el fuego de un diamante.
Llegué a la cercanía de su cara
y una líquida luz azul, de llanto,
no me dejó mirar su alado manto
ni sus dos manos, ni su frente clara.
Como un día festivo y admirable
poblose el mundo de invisibles cosas, […]
Temiendo que mi dicha se acabara
con mis palabras, quise retener
lo que sabía ya que iba a perder:
el universo entero en esa cara. (2010a: 235-236)

A continuación de esa fascinación y felicidad plena, Claudia siente una honda tristeza a causa de la posibilidad de perder a Cristo, fuente de esa plenitud. Incluso, en un arrebato casi místico, considera toda la creación un estorbo entre ella y su contemplación de la faz divina:

El diálogo inicié de mi tristeza.
Con una voz que no era mía dije:

–¿Por qué la dicha tanto nos aflige? […]
El brillo de tu rostro y la belleza
son del color del aire que nos une:
no quisiera, señor, que me importune
otra visión de la naturaleza. (236)

El poema culmina con el diálogo entre ambos, en una suerte de desposorio místico, donde Cristo la consuela y le anuncia una transverberación, como la de Santa Teresa de Ávila:

–No será vana tu desolación
en el abrazo amargo de este lecho.
Transido el corazón late en tu pecho,
como si vieras mi crucifixión. (236)

Asimismo, con su verso "el universo entero en esa cara" se hace referencia a la visión beatífica, es decir, a la contemplación de todos los bienes y de toda la belleza ante la presencia de Dios, causa de la felicidad natural y sobrenatural, como también lo presenta Dante en su *Commedia*.

### 2.3. Reescritura de tema religioso en vistas a la indagación filosófica: Caín y Job

La presencia de preocupaciones de índole existencial y filosófico-metafísica en la poesía de Ocampo –aunque no relacionadas al ámbito religioso– fue detectada por Helena Cercas, quien afirma:

> Creemos que en lo mejor de su poesía, Silvina Ocampo ha logrado dar expresión al complicado y sutil mecanismo de la conciencia femenina frente al problema de la realidad, con esa su manera de plantear y en cierto modo de resolver un problema que ha dejado de ser exclusivamente del dominio de la filosofía para convertirse en angustioso problema vital de los poetas actuales siempre en busca de la eternidad. (1954: 296)

En efecto, se abordan temas como Dios, el alma, el tiempo, la mutación del presente, la eternidad, el mal, la muerte y "todo lo que hay de paradojal en la poesía de Silvina Ocampo

tiene un aspecto metafísico" (Percas, 1954: 293). También Noemí Ulla destaca esa indagación metafísico-religiosa, comentando su poesía: "Silvina tuvo en cuenta los viajes del intelecto, a los que vuelve en forma constante, como en los sonetos mencionados, preguntándose por el origen de las cosas, los motivos más abstractos y religiosos […]" (Ulla, 2016: 138).

Nos proponemos ahora, a través de otras dos figuras paradigmáticas, continuar en esta línea de lectura, donde la poesía de Ocampo se inserta en la tradición bíblica, como receptora de ciertos paradigmas culturales de origen judeo-cristiano que se convirtieron en símbolos de las preocupaciones e indagaciones filosófico-éticas acerca del *mysterium iniquitatis*, o sea de la presencia y origen del mal en el hombre y en el mundo.

*2.3.1. Caín*

El poema "Palabras de Caín" del poemario *Espacios métricos* (1945) junto a "Inscripciones que leyó Caín en el ojo de Abel" perteneciente a *Amarillo celeste* (1972) introducen en la obra lírica de Ocampo un símbolo de origen bíblico de larga tradición: el mito de Caín y Abel. Nos interesa, antes de adentrarnos en el análisis de sus poemas de tema cainita, definir qué concepto de mito consideramos adecuado para nuestro abordaje y, para ello, elegimos la definición que formula Paul Ricoeur, quien define el mito como

> un relato tradicional referido a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos y destinado a fundar la acción ritual de los hombres de hoy, y, de modo general, a instaurar todas las formas de acción y de pensamiento mediante las cuales el hombre se conoce a sí mismo dentro de su mundo […] el mito tiene una función simbólica, es decir, su poder de descubrir, de desvelar el vínculo del hombre con lo que para él es sagrado. […] el mito, desmitoligizado gracias a su contacto con la historia científica y elevado a la dignidad de símbolo, es una dimensión del pensamiento moderno. (Ricoeur, 2011: 171)

Este asunto del primer fratricidio de la humanidad, que fascinó y sigue fascinando a las sucesivas generaciones, inspiró diversas interpretaciones teológico-filosóficas pero, además, ha sido, como afirma Ricoeur, elevado a categoría de símbolo para referirse, ya no solo a la "historia de la salvación" y al primer crimen de la humanidad, sino que ha sido también utilizado en otros contextos para metaforizar realidades políticas y sociales. "El cainismo se convirtió en la temática bíblica más abundante y profundamente elaborada en la narrativa de posguerra [española]" (Márquez Fernández, 2008: 413). Asimismo en el Romanticismo, en la Generación del 98 y en el Modernismo abundan obras sobre el cainismo, por lo que Ocampo, de este modo, se erige en heredera y continuadora de esta tradición literaria.

En dos poemarios ocampianos, nos encontramos explícitamente con la figura de Caín, elevada a símbolo del hombre en estado de caída, inmerso en la ruindad y en la soledad de su odio y su egoísmo. Caín encarna a la humanidad corrompida. De manera implícita, veremos más adelante, de la mano de algunos ejemplos, que aparece (implícitamente) asimismo la figura de Job, símbolo del hombre sufriente, que hurga dolorosamente en su propia podredumbre vital. Ambos padecen, Job, siendo inocente, y Caín, siendo culpable, y presentan así dos caras de la misma moneda: la *humana conditio* que implica ineludiblemente un *pathos*.

Veamos ahora en concreto cómo se desarrolla la recepción del texto del *Génesis* en el proceso creador de Ocampo. En el *Antiguo Testamento*, encontramos el episodio que culmina con el asesinato del justo Abel por la envidia de su hermano (Gn 4, 8). Inmediatamente después, tiene lugar el encuentro entre Yahvé y Caín, quien reclama por la ausencia de Abel y, a sabiendas de que el crimen fratricida ya se consumó, Dios le inflige el castigo:

> Por eso andarás maldito, lejos de esta tierra que abrió su boca para recibir de mano tuya la sangre de tu hermano. Cuando labres la tierra, ella no te dará más sus frutos,


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

> y andarás por ella fugitivo y errante (Gn 4, 11-12). Ahora me arrojas de esta tierra; oculto a tu rostro habré de andar fugitivo y errante por la tierra […] Puso, pues, Yahvé a Caín una señal, para que nadie que le encontrase le matara. (Gn 4, 14-15)

La originalidad del poema ocampiano reside en la perspectiva del relato: aquí es el mismo Abel, ya asesinado, quien describe el suplicio al que será condenado su hermano, que no coincide con la condena bíblica del *Génesis*. El castigo que describe Abel desde la ultratumba en "Inscripciones que leyó Caín en el ojo de Abel" es de carácter psicológico, ya que los remordimientos de su crimen, como erinias, lo perseguirán por siempre, con el recuerdo constante de su hermano:

> Fuimos los dos primeros hermanos,
> fui el primer muerto y tú el fratricida
> primero. Pasarán los veranos.
> la luna menguará inadvertida,
> pero jamás, en ti mi recuerdo.
> Como una híbrida estrella en el cielo
> te seguiré siempre. No me pierdo.
> […] Como una mosca
> verde que vuelve, como un error,
> como una víbora que se enrosca,
> podrás verme; no me verán otros. (199)

Más allá de esta herencia literaria, la concepción del hombre que implica el cainismo, como inclinado al mal, a la mancilla y condenado a la experiencia psíquica de la culpa, aparece constantemente a lo largo de la obra poética ocampiana. Esta experiencia de la culpa aparece por primera vez en la infancia de la autora, como ella misma lo confiesa en diferentes entrevistas: "Yo pensaba, hay que estar libre de todo pecado, y estaba pensando en un millón de pecados mortales. En aquella época la religión me ocupaba mucho tiempo, yo no me acostaba sin rezar […]" (Ulla, 1982: 79). Es por esta razón que su autobiografía *Invenciones del recuerdo*, que es para Molloy (2006) relato de infancia, ostenta la conciencia, el sentimiento de culpa, como también lo destaca Biancotto (2015: 5): "En la autobiografía de Silvina hay extensos momentos en que el relato gira en torno del mote de «pecadora», implícitamente atribuido a la protagonista, aunque sea por ella misma. El pecado y la culpa […]".

Además de símbolo de la mancilla, Caín representa la angustia del hombre que se encuentra desligado de Dios, que se siente rechazado por Él. Esta misma experiencia se representa en *Invenciones del recuerdo* (2006), como uno de los hilos conductores del largo poema narrativo, donde "estar desligado" es consecuencia de graves pecados, que el sujeto lírico con salvaje crudeza se autorrecrimina.

Las siguientes palabras de Paul Ricoeur (2011: 233) expresan justamente esta situación de "destierro espiritual" del cual Caín no retorna:

> el pecado expresa la pérdida de un vínculo, de una raíz, de un suelo ontológico; a éste le corresponde, en el plano de la redención, el simbolismo fundamental del "retorno" […] (231). El silencio y la ausencia de Dios son en cierto modo el símbolo correspondiente al símbolo del ser extraviado, perdido, ya que se encuentra "abandonado" por Dios.

Silvina Ocampo, en su autobiografía poética, *Invenciones del recuerdo*, se identifica implícitamente con Caín en tanto que se autopercibe como criatura que perdió el amor de Dios a causa de sus pecados, desde su temprana infancia. Se refiere a su iniciación sexual precoz

días antes de recibir la primera Comunión, causada por su propio despertar sexual –materializado a través de la flor de plumerillo, cuyo contacto con su cuerpo tiene un efecto placentero–, por una parte, y por su abusador sexual, empleado de su casa, quien también es tema de su célebre cuento autobiográfico, "El pecado mortal", lo que está en consonancia con las observaciones de Montequín (2006: 8) acerca de que algunos episodios de los cuentos de Ocampo tematizan experiencias que se repiten en su poesía.

Esta flor aparece recurrentemente en las mencionadas obras, unida a la angustia de la culpa, como en *Invenciones del recuerdo*:

> Durante una primavera
> Ágata
> trajo del campo una flor roja
> llamada plumerillo o plumerito.
> Recuerda aquella flor
> como el principio de su perdición.
> Trató de explicar a Ágata
> lo que sentía
> al pasar el plumerito por ciertas partes de su cuerpo […]
> Con pureza extrema se volvía viciosa.
> Su soledad crecía.
> Los pecados se iban acumulando, […] (2006: 118-119)

También en su poemario *Lo amargo por dulce* (1962) se refleja esta sensación de llevar una mancilla, de la vergüenza en la casa familiar, a causa de este despertar sexual, nuevamente relacionado con la flor, como se constata en el poema "El pecado", que transmite el sufrimiento psicológico del yo lírico:

> La hora de la cena era el momento
> en que yo siempre me ruborizaba:
> la visita letárgica nombraba
> ese pecado que era mi alimento.
>
> Yo no comía porque mi sustento
> me saciaba de horror. Me avergonzaba
> aquella flor que tanto se esmeraba
> en adornar mi plato y mi tormento.
>
> Dentro de un cuadro un perro me miraba
> y cuando aparecía la bandeja
> con el café y las tazas y la queja
>
> por el calor que hacía, me escapaba.
> La luna, a veces tan deforme y fría,
> sin virgen, era la medalla mía. (2010b: 17)

En el segundo terceto se hace referencia a las medallas de la Inmaculada Concepción, es decir, a la madre de Jesús, como criatura creada sin pecado original ni personal, como símbolo de la pureza. Esta devoción, de enorme difusión en el ámbito católico, representa a la Virgen que aparece con una luna a sus pies en el libro del *Apocalipsis* (12, 1).

El yo lírico expresa de manera antitética su autopercepción como impura, identificándose solo con una parte de la medalla, con la luna, es decir, con el símbolo de la feminidad y de la fertilidad femenina (Chevalier, 1999: 658; Battistini, 2003: 194) y no con el de la pureza, que representa María. Vale mencionar que la luna en el contexto del *Antiguo Testamento* es adorada por pueblos paganos y considerada un ídolo inaceptable para los hijos de Israel, por lo que su culto es comparado al de Baal (2 Reyes 23, 5; Dt 4, 19). La fascinación por la luna por


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

parte de los israelíes, influidos por los paganos, "podía suscitar prácticas culpables" (Cocagnac, 1994: 16). El yo lírico revela, a través de esta metáfora de la "medalla suya", cuál es la naturaleza de su pecado, que da título al poema y es causa de su sufrimiento psíquico.

Por otra parte, su autobiografía *Invenciones del recuerdo* constituye un "relato de infancia" (Muzzopappa, 2017: 140), en parte ligada esta al pecado y a la convicción de ser rechazada por Dios, a causa de su mancilla. Por ejemplo, rezando por el regreso de su madre, el sujeto lírico ruega a Dios de este modo:

> Haced que vuelva por mala que yo sea.
> aunque no me quieras,
> haced que vuelva. (2006: 116)

Asimismo, evoca la etapa de mayor tortura psíquica ante el laberinto insuperable de la culpa sin esperanza de redención, de retorno, en palabras de Ricoeur. Lo monstruoso es lo incomprensible y es así que llega a esa sensación de extrañamiento consigo misma, que emerge con frecuencia en su obra:

> La desvelaban sus pecados:
> eran monstruos indescifrables
> que nadie podía vencer. (2006: 123)

La autopercepción del sujeto lírico femenino como pecadora la hace sentir exiliada, sin derecho a los "bienes de su padre", al igual que la parábola del hijo pródigo (Lc 15, 11-32).

Resulta relevante mencionar aquí también lo que afirma Ricoeur (2011: 231) acerca de que "el pecado no es solamente ruptura de relación; es asimismo la experiencia de un poder que se apodera del hombre". Este postulado lo declara también la voz de su autobiografía acerca de los vicios sexuales, cuando relata que, siendo una niña, es persuadida por su abusador de espiarlo a través de una cerradura con el fin de mostrarle un acto de onanismo. En tercera persona, como una estrategia de distanciamiento[2] psicológico de su propia vivencia aterradora, se relata la percepción de la niña:

> Yo lo recuerdo así,
> pero ella lo recuerda como el fantasma de una pesadilla,
> como el símbolo del infierno,
> aun cuando le ofrecía chocolates (2006: 117)

Y concretamente, narra lo que vio:

> ¿qué vio por el agujero de la cerradura
> cuando [el onanista] le mostró que existía el infierno?
> Todo más nítido, todo más frio,
> un cuarto de baño, las baldosas,
> las manos, la servidumbre del pecado,
> las que ofrecen lo que deben esconder? (2006: 106)

A continuación se menciona el impulso de "obedecer al pecado" (106). Constatamos así que la descripción de Ricoeur encaja exactamente con la descripción de vínculo de servidumbre-dominio, entre el hombre y el pecado que expone Silvina Ocampo.

[2] Silvia Molloy asimismo destaca que hay desvíos y cambios en su autobiografía, un "constante trabajo de distanciamiento al que recurre la autora para volver contable lo que no se puede contar" (2006: en red).

En otros versos del mismo libro, se reitera esta influencia dominante del pecado:

> El pecado era como varias personas escondidas en la sombra,
> agazapadas,
> incitándola a ser precoz,
> obligándola a hamacar al idiota hasta que pidiera gracia, […]" (2006: 104)

El otro poema de tema cainita que anunciamos más arriba se titula "Palabras de Caín" y opera como contracara del otro, donde se oye la voz de Abel. Aquí la autora aprovecha la figura del desterrado, elevada a categoría de símbolo, para convertirlo en la voz de la humanidad que clama a Dios en su angustia existencial y en su insatisfacción consigo mismo. Así, su figura pierde parte del contexto original y del drama personal para convertirse en un *anthropos*, representante del hombre desligado del Creador y que por lo tanto lo increpa. La autora se vale de este mito para cuestionar temas metafísicos como Dios, el libre albedrío, el sufrimiento y el mal. Dice Caín:

> Yo no elegí a mi hermano, yo no elegí esta senda.
> Logré con esta piedra que mi hermano muriera
> pero con él no ha muerto lo que en mí desespera.
> ¡Dios agresivo y cruel, declinaste mi oferta! (2010a: 110)

*2.3.2. La figura de Job*

Hemos mencionado que algunas figuras bíblicas aparecen de manera explícita mientras que otras lo hacen de manera implícita. Nos referimos a la figura de Job, símbolo del hombre justo sufriente, que hurga dolorosamente en su propia podredumbre y se queja al Creador de su estado, dada su conciencia de inocencia espiritual, al contrario de Caín, que carga con graves culpas.

El poemario *Lo amargo por dulce* (1962) se abre con "Acto de contrición", poema en que se nos abre lo más íntimo de la conciencia de un yo atormentado por el sentimiento de culpa y de error, llegando al autoimproperio, que a veces denota rasgos de narcisismo y de masoquismo (Ricoeur, 2011: 300).

La voz del sujeto lírico lamenta haberse comportado "como ciega" y haberse internado en el camino del pecado y glorificado a las criaturas, atribuyéndole inútilmente la capacidad de concederle la paz buscada.

> ¡Por qué con ojos que no llevan venda
> me interné por la interminable senda
> del pecado que gira en espiral
> perdiendo lucidez con tanto mal
> para entrar en el sórdido edificio
> pobre y monótono del maleficio!
> ¡Por qué me desnudé frente al balcón
> Si no entra el sol en todo el corazón!
> ¿Acaso era la piel y no era el alma
> la más capacitada en darme calma?
> ¿Por qué miré de pronto a una persona
> como si viera en ella una corona
> que la elevara al rango de los dioses?
> ¿Por qué me inspiró el bien males atroces
> Y el mal inextricable, algún placer
> Que se asemeja en suma a perecer? (2010b: 12)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Es pertinente citar las palabras de Ricoeur (2011: 173), que alumbran la causa de la abundancia de interrogaciones en el poema: "el pecado, en tanto que alienación consigo mismo, es, tal vez más que el espectáculo de la naturaleza, una experiencia sorprendente, desconcertante, escandalosa: como tal es la fuente más rica del pensamiento interrogativo […]. El pecado me torna incomprensible a mis propios ojos".

Y continúa el yo lírico su lamento y sus preguntas, en tanto que habiéndose cegado y ensordecido, no reparó en tomar otros caminos:

> ¿Por qué no contemplé a la demás gente
> a la par de un jardín atentamente?
> ¿Y por qué si me hablaron me alejé
> pensando en otras cosas y escuché
> sólo el cóncavo grito de la mala
> estatua avergonzada de una sala
> o el ruido lacerante de un cristal
> humanamente sobrenatural? (2010b: 13)

Y a continuación, como un *De profundis*, el poema se explaya en un *mea culpa*, de tono veterotestamentario:

> Repugnante y atroz cual lepra aviesa
> que contagia la boca que la besa
> cual gangrena que horada hasta los huesos,
> cual rencor humillado aun por los besos,
> como si fuesen de oro y adorados
> se cultivan en mi alma los pecados. (2010b: 13)

Estos versos recuerdan el autoimproperio de Job:

> Mi carne está cubierta de gusanos
> y de una costra de barro;
> mi piel se rompe y se deshace. (Job 7, 5)

Ocampo utiliza también la imagen del gusano como Job para remarcar su sentimiento de mancilla y miseria espiritual:

> Dios mío, tened piedad de mí,
> ya que soy mala y que sos misericordioso.
> Que tu cara es como un brillante
> y la mía es como un gusano.
> Cualquier sufrimiento
> sería poco comparado
> con lo que merezco (2006: 116)

Como vemos, Job y Ocampo utilizan la misma imagen de la lepra, de la podredumbre en vida. Pero la argentina apela a la podredumbre espiritual que padece y no a la física. Más adelante, Job reflexiona acerca de la imposibilidad de lavar su propia inmundicia:

> Aunque me lavara con agua de nieve,
> y con lejía limpiara mis manos,
> tú me sumergirías en el fango,
> y hasta mis vestidos me tendrían asco. (Job 9, 30-31)

En esta misma línea, la narradora de su cuento "Intenté salvar a Dios" afirma: "no he vivido lo bastante para deshacerme de todo lo perverso que hay en mí" (2014: 362).

Es importante recordar que, si bien Job es inocente, para la cultura judaica de entonces, la lepra era considerada un castigo divino por los pecados cometidos. De manera que padecer lepra le significaba a Job el aislamiento y el desprecio de todos los hombres y un signo de rechazo por parte de Dios. Continúa el poema de Ocampo, con su autoimproperio y su conciencia de culpa:

> Culpable soy. No necesito vino
> para embriagarme y el color divino
> de cualquier rosa clava en mí su espina,
> para hacerme sufrir, y la mezquina
> indiferencia por la humanidad
> me persigue. No digo la verdad
> y si la digo es como si mintiera.
> Del árbol soy la horrible enredadera
> que de abrazar al árbol lo estrangula
> porque el amor al crimen me vincula. (2010b: 13)

A diferencia de Job, el yo lírico reconoce su culpabilidad, sus vanas elecciones y su forma egoísta de amar. Estos errores le producen remordimientos, una pesada carga en la conciencia:

> Solo por interés amo a quien me ama.
> […] ¿Por qué invente el objeto que admiré
> Y el que era de valor lo rechacé? […]
> ¿Por qué el remordimiento ha lacerado
> mi corazón de un mal que no he enmendado
> ni en la niñez en los espejos fríos
> que eran cuchillos grises o bien ríos?
> ¿Por qué fui lo que fui? Fui lo que soy,
> lo que no me acostumbro a ser ni hoy, […] (2010b: 14)

La experiencia viva de la culpa le otorga un lenguaje que la expresa, lleno de contradicciones y revoluciones íntimas, que muestra como sorprendente la experiencia de la alienación (Ricoeur, 2011: 174). Asimismo en su autobiografía poética *Invenciones del recuerdo*, la autora hace uso constante del autoimproperio, evocando sus oraciones de la infancia, pidiendo a instancias superiores que protejan la vida de su madre:

> Dios mío,
> Virgen María,
> ángel de mi guarda,
> yo sé que soy como un gusano,
> que valgo menos que una mosca
> que come bosta o inmundicias,
> pero sufro más que una persona grande
> haced que vuelva mamá, […] (2006: 116)

Queda manifiesta una sed de confesión, una conciencia de culpa obsesiva y de la inefabilidad de sus pecados, para los cuales no encuentra palabras y por lo tanto no los confiesa sacramentalmente en la infancia, sino en su autobiografía: "Las palabras no habían sido hechas para revelar tanto horror" (2006: 138).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

## 3. OTRAS APROXIMACIONES A LO RELIGIOSO

En su poemario *Los nombres* (1953) resulta de sumo interés su soneto "A Dios", donde el yo lírico confiesa su sufrimiento en la infancia ante el temor de la inexistencia de Dios.

> Cuánto sufrí por ti frente al altar
> creyendo que eras sólo una invención
> de personas mayores, sin razón,
> para obligarme a veces a rezar.
>
> La azucena de trapo y el collar
> vivían dentro de tu corazón.
> Adivinaba en tu conjuración
> un afán ingenioso de salvar.
>
> Las vidrieras azules, verdes, rosas,
> tamizaban la luz sobre tus pies
> y tu hijo contemplaba mi niñez.
>
> Un murmullo de voces delictuosas
> pronunciaba tu nombre y yo adquiría
> la teatral timidez que me perdía. (Ocampo, 2010a: 353)

*Amarillo celeste* (1972) testimonia una visión más amplia de la religación, superadora de la barrera del pecado, como destierro. En su extenso poema "Rezo", se enumeran las situaciones más simples, cotidianas, junto a las más trascendentes y pasionales de la vida del ser humano. Lo original del tratamiento radica en que se las presenta como una constante oración: el vivir en sí mismo es orar, más allá de la moralidad o relevancia de los actos, existe un afán –consciente o no– de religación.

> Una criatura reza. No advierte que reza al pensar
> en el anhelo de morir o de matar.
> Frente al tedio o al gran entretenimiento, reza.
> Al ser odiada y al odiar, reza.
> Amada o cuando no es amada,
> en la subrepticia velocidad,
> en la lentitud extrema,
> frente a la idiotez,
> al esperar
> y cuando al fin se hartó de esperar,
> frente a la belleza, a la inteligencia, reza […] (2010b: 113)

## 4. HAGIOGRAFÍAS POÉTICAS: ESTAMPAS Y SANTORALES

Los poemas de la sección "Hablan las estampas" (*Amarillo celeste*, 1972) serán publicados nuevamente junto con otros del mismo estilo en 1984, como parte de su *Breve santoral*, obra intermedial, más precisamente, una "combinación de medios" (Rajewsky, 2002: 15), que vincula en la misma obra sus poesías con ilustraciones de Norah Borges. El libro fue además prologado por Jorge Luis Borges. Es bien conocido que la amistad entre Borges, Silvina Ocampo y su esposo Bioy Casares suscitó el surgimiento y la publicación de varias obras de los tres escritores argentinos, ya sean individuales o en colaboración (Rodríguez Monegal, 1988: 311).

Estos poemas resumen las vidas ejemplares de un grupo de santos católicos, incluyendo dos limeños de la época colonial, concretamente Santa Rosa de Lima y San Martín de Porres, primera santa de América y primer santo mulato americano respectivamente; es decir, se trata de santos del periodo fundacional del cristianismo en América. Asimismo, los santos elegidos

de la Antigüedad, pertenecen a la etapa fundacional del cristianismo: Santa Teodora, Santa Melania, Santa Serafina, Santa Inés, Santa Lucía, Santa María Egipciaca, San Cristóbal, San Arsenio y San Jorge.

Ya hemos mencionado que Borges, en su prólogo a esta obra, se refirió a estas figuras del santoral como "los héroes o semidioses" (1985: 5) de Silvina. Sin embargo, el autor no los asocia con una fe sobrenatural de Ocampo, sino con una suerte de mitología personal. Por su parte, Roberto Alifano, coordinador de la publicación de esta obra, confirma que *Breve santoral* está compuesto por "poemas dedicados a los santos por los que ella sentía devoción" (Alifano, 2020: en red). No consiste nuestro propósito en calibrar el vínculo espiritual que Silvina Ocampo mantenía con estas figuras del credo católico, sin embargo nos interesa detenernos en esta obra a manera de testimonio de esa faceta poética de una Silvina Ocampo casi desconocida, que se inserta también en el ámbito de la poesía religiosa, reflejando su entorno cultural tradicional católico, donde evidencia un acercamiento devoto al mundo de lo religioso; introduciendo en su obra elementos, devociones, prácticas y vocabulario del ámbito religioso lejos del espacio de la parodia o la profanación, ni vinculados a esferas de transgresión. Antes bien, se elige un grupo de modelos de virtudes, exactamente opuestos a los que presenta en sus cuentos, y se incorpora figuras y símbolos bíblicos en un entorno de profunda reverencia, como hemos mostrado más arriba.

Antes de continuar nuestro abordaje del tema religioso, es preciso mencionar algunas tesis acerca de *Breve santoral* que, a nuestro juicio, intentan forzar el poemario para que ingrese en el engranaje de los estudios de género, negando así una dimensión y una faceta religiosa presente en la poesía ocampiana, en vistas a convertirla en una prolongación de las temáticas de género, de dislocación de la personalidad y de perversiones, que sí se constatan en su cuentística y habilitan esas interpretaciones.

Citaremos algunos ejemplos, de los pocos que existen, ya que como hemos adelantado, estos poemarios no han gozado de gran atención por parte de los investigadores. Trinidad Barrera realiza un breve análisis de las figuras femeninas de este santoral, limitando su comentario a agruparlas como figuras simbólicas de la transgresión del rígido canon social-moral (Barrera, 2018: 131). Si bien es cierto que algunos de ellos cometieron transgresiones morales o sociales, esta es una característica de una innumerable cantidad de hagiografías, como la de Agustín de Hipona, la de la Magdalena, Santa Pelagia o el propio evangelista Mateo. No obstante estos no figuran en el santoral ocampiano. Además Ocampo narra sus vidas poniendo de relieve los aspectos tradicionales conocidos acerca de estas figuras y no se centra en aspectos polémicos o escabrosos. Por otra parte, afirma Barrera que su elección se orienta siempre a "mujeres fuertes y convencidas de unos objetivos que persiguen por encima de todo" (131). Nuevamente, podemos afirmar que el solo hecho de alcanzar un grado de virtud heroico implica fortaleza y todas las hagiografías dan cuenta de personalidades muy fuertes y decididas para alcanzar sus metas. De modo que estos dos criterios de selección que Barrera aduce como determinantes, serían aptos para la selección de cualquier otra santa. Por otro lado, este criterio ignora el hecho de que en el santoral aparecen también cuatro hombres y que la mayoría de los santos elegidos nada tuvieron que ver con las transgresiones que enumera a continuación (castración, travestismo, lesbianismo, magia (131)). En síntesis, resulta una interpretación forzada en tanto que intenta reducir la vida de las santas a estereotipos femeninos, que "encajarían" con modelos de mujeres que aparecen en sus cuentos y asegura que para Ocampo no poseen relevancia en su faceta de santidad. Más allá de la inexactitud de esta forzada interpretación, se cercena desde este enfoque la presencia de una apertura a una dimensión espiritual en la obra ocampiana, mutilando así un aspecto también existente en su obra. A fin de cuentas, también le hubiera sido posible a la autora elegir personajes históricos temperamentales como sor Juana Inés de la Cruz, que no fue santa y que practicó el travestismo, se enfrentó a los cánones sociales de la época, compuso poemas interpretados como de amor


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

homosexual y fue la primera feminista americana, en suma, con la sola figura de Sor Juana, podría haber representado muchas de las características que Barrera afirma ser el punto de atracción y la única causa de la selección de estas santas. En línea similar, Zullo-Ruiz (2017: 209), basándose en las teorías de J. Butler, lee el poema "Santa Teodora" desde la perspectiva de la problemática de la visión de maternidad en el marco del patriarcado, que impone sus códigos:

> At the core of all these issues, whether it be parenthood, sexuality, performance, or opportunity, resides the conflicted notion of gender. Ocampo scrutinizes the centralizing force attributed to gender and how this feature not only produces "meaning" in a patriarchal society but also how it becomes the very locus of "meaning." Teodora manifests the tight grip patriarchy holds on the concepts of motherhood and fatherhood by cataloguing the gendered behavior of both: the maternal component is either masochistic or phallic and the paternal does not receive any limitations in its rendition[3].

Asimismo Balderston (2004: 351) sostiene percibir "notas perversas" y crueles en poemas como "Santa Serafina" y en "Santa Teodora", pero sin demostrarlo, permaneciendo en el ámbito de sus impresiones personales como lo corrobora con su afirmación "me parece que lo que experimentan los personajes de Silvina es una falta de culpa,[…] que Ocampo vacía del todo a la religión del concepto de pecado y que sus personajes –tanto en los poemas como en los cuentos– se sienten distanciados de sus acciones". Como hemos visto en numerosos ejemplos, estas afirmaciones, que pueden ser adecuadas acerca de muchos de sus cuentos, carecen de fundamento en relación a su poesía, como ya se ha demostrado de la mano de *Invenciones del recuerdo* (y de muchos otros), cuyo poema rezuma culpabilidad y emociones ante el pecado y no "un distanciamiento de sus acciones y una falta de culpa" (351), como postula el mencionado crítico.

Este tipo de análisis resulta inadecuado respecto a *Breve santoral* y a la mayor parte de su poesía de tema religioso, ya que representa un enfoque netamente culturalista, donde se considera la cultura como un mecanismo que promueve estructuras de dominio o de resistencia, para crear una sociedad plagada de antagonismos. Así la obra se vuelve un campo de estudio dedicado a indagar acerca de las tensiones derivadas del *gender*, de la sexualidad, o de conflictos raciales (Gómez Redondo, 2008: 449-450). De esta manera, el crítico ignora la dimensión espiritual de la fe armónica, descartándola como tema poético, innegable en la poesía ocampiana. Así el fenómeno religioso, no como elemento de jerarquización o confrontación social, sino como lo veremos en su poesía religiosa, es decir, como un intento de religación o, al menos, de vinculación con la dimensión espiritual, carecería totalmente de interés para estos abordajes, postura que intentamos superar con el presente aporte.

Intentamos aquí evitar estos encasillamientos y descartes a los que la crítica a veces recurre, olvidando que la característica principal de Silvina Ocampo es su multifacetismo y su imposibilidad de clasificarla, como escritora, como pensadora y como mujer.

[3] Trad. "En el centro de todas estas cuestiones, ya sea la paternidad, la sexualidad, el desempeño o la oportunidad, reside la conflictiva noción de género. Ocampo analiza la fuerza centralizadora que se atribuye al género y cómo este rasgo no sólo produce "significado" en una sociedad patriarcal, sino también cómo se convierte en el propio locus del "significado". Teodora manifiesta el férreo control que el patriarcado ejerce sobre los conceptos de maternidad y paternidad al catalogar el comportamiento de género de ambos: el componente materno es masoquista o fálico y el paterno no recibe ninguna limitación en su interpretación".

### 4.1. "San Cristóbal (plegaria)"

Nos introduciremos ahora en el análisis de algunos poemas de *Breve santoral*. "San Cristóbal (plegaria)" es un poema en forma de oración, como lo anuncia el paratexto, en el que se recoge el episodio más famoso de la vida del santo, narrado en la *Leyenda dorada* donde, por caridad, ya hecho cristiano, el santo transporta sobre sus hombros a personas al otro lado de un peligroso río caudaloso, evitándoles así el riesgo de morir arrastrados por la fuerte corriente. En una ocasión, es el mismo Cristo quien, en figura de niño, se le presenta y le solicita su ayuda. En el trayecto, el niño se vuelve tan pesado que el santo se ve al borde de sucumbir ahogado en el río. En ese momento es cuando el niño revela su identidad y afirma que ese peso es el del mundo entero que Él mismo creó y cuyos pecados redimió cargando con ellos (Vorágine, 2011: 407). Veamos los versos-plegaria de Ocampo:

> San Cristóbal, protégenos en este mundo
> en que somos incesantes viajeros […]
> Llévanos como llevaste a aquel niño
> que pesaba tanto porque el niño era Jesús
> cuando cruzaste el río. (1984: 19)

Hasta ahí la descripción de la escena y, en los siguientes versos, el yo lírico asume el rol de representante de la humanidad, hablando en plural, dada la condición de *homo viator* de todo ser humano; abre su espíritu, mostrando su sentimiento de falibilidad y su necesidad de ayuda sobrenatural:

> Cruzamos ríos nosotros también, y mares
> y desiertos, bosques, montañas, lagos,
> infierno y cielo, llevándonos a nosotros mismos,
> con el peso de nuestras culpas. (19)

El poema alberga un tono plenamente existencial y metafísico, en cuanto a que se evoca una instancia sobrenatural e, indirectamente, a través del contexto, se hace referencia al alma, a la redención y a la comunión de los santos, cuando se invoca la ayuda del santo. La leyenda de San Cristóbal resulta el detonante para una reflexión acerca del dolor existencial, causado por el sentimiento de culpa y las pruebas a las que somete la vida, –metaforizadas por los diversos accidentes geográficos– sintetizadas y ordenadas en dolorosas y felices, a través de los lexemas "cielo" e "infierno". Nótese además en estos versos nuevamente la inexactitud de la afirmación de Balderston ya citada, acerca de la "falta de culpa" de las personas en los poemas de Ocampo (2004: 351). También en este sentido sus versos de *Invenciones del recuerdo* reiteran esta vivencia dolorosa de la culpa: "Si pecar duele tanto, sobra el castigo" (2006: 107). Los viajeros a los que ayudaba el santo adquieren un valor universal, en cuanto a que representan a todo hombre en su condición de *homo viator*. Asimismo el peso que San Cristóbal debe ayudar a llevar en el poema pierde su referencia material para convertirse en un peso de carácter espiritual, "nuestras culpas".

### 4.2. "San Martín de Porres"

El poema "San Martín de Porres" es, en cambio, más bien de tipo anecdótico. En él, se narra un hecho maravilloso, en el que San Martín logra comunicarse con unos ratones, salvándolos así de ser exterminados. Se destaca aquí la armonía con la naturaleza que había alcanzado el santo peruano, una suerte de San Francisco de Asís americano. Veladamente incorpora el poema una crítica al sistema eclesiástico reinante en el siglo XVI:


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

En un convento de Perú
de mucha luz,
de mucha sombra […]

El origen bastardo de Martín de Porres dificultó en primera instancia su ordenación como fraile, por lo que hubo de permanecer como terciario, trabajando en humildes tareas en el convento. El atributo espiritual más destacado del santo era su humildad. Esta preferencia por lo humilde y auténtico aparece también en su poema "Casa natal", donde se contrasta la opulencia y el artificio de los ricos que visitaban su casa paterna, con las dependencias de servicio, donde el sujeto lírico manifiesta sentirse feliz.

Un extraño vestíbulo recibía visitas
–algunas con las caras verdes, otras azules–
con monederos negros con plumas y con tules,
con uñas y con voces estridentes de gatos,
con hijas que miraban mi pelo y mis zapatos
que no tenían alma para mí como objetos
encerrados y tristes en vitrinas secretos
pues solo me gustaba todo lo que era pobre […] (2010b: 79)

Su rechazo es total y los percibe como seres sin alma, mientras que entre los pobres, se siente más cerca de Dios:

Yo huía de las salas, de la gran escalera,
del comedor severo con oro en la dulcera,
del mueble, de los cuadros, de orgullosas presencias
porque a mí me gustaban solo las dependencias
que estaban destinadas para la servidumbre.
Trasladada a aquel último piso sin pesadumbre […]
estaba allí más cerca de Dios […] (2010b: 80)

Esta materia biográfica resulta muy relevante, vista desde la perspectiva global de su obra, como acertadamente observa Mancini:

> El piso de las dependencias de servicio de la gran casona familiar es un universo de trabajo y movimiento y de relaciones inmediatas que fascina a Ocampo desde la más temprana infancia e impregna su obra. Allí está in nuce la sustancia de sus cuentos y poemas. Las voces narrativas, las relaciones de amor y odio, la cursilería, los lugares comunes, la tensión entre el amparo y la desprotección de los niños se componen, en los relatos, a partir de esta experiencia de infancia decantada por el tiempo". (2004: 238-239)

### 4.3. "Santa María, la Egipcíaca"

En "Santa María, la Egipcíaca", Ocampo poetiza el relato de la *Leyenda áurea*, según el cual esta mujer, entregada a la prostitución por largo tiempo, decide unirse a una peregrinación a Tierra Santa, movida en primera instancia no por la piedad, sino por la curiosidad. Allí, deseando ingresar como el resto de los peregrinos al templo de la Santa Cruz, una fuerza misteriosa se lo impide. En la *Leyenda áurea* (2011: 237-239) se atribuye este impedimento al mal estado espiritual de María, quien requiere de una conversión y un arrepentimiento para poder presentarse ante la Cruz. A continuación, María decide abrazar la vida de ermitaña en el desierto, donde pasará cuarenta y siete años en penitencia y en soledad. Nuevamente constatamos la presencia protagónica de la culpa, que la llevará a un cambio radical en su vida, por el que

renuncia a su antigua vida de pecado y se convierte en una ermitaña del desierto hasta su muerte.

> ¿Una tempestad te arrastró a distancias
> inacabables en busca de agua
> infinita como el océano?
> Abandonaste todos tus hábitos
> hasta que San Zosimas te halló
> y te dio la comunión.
> Sabia fue tu muerte […] (1984: 16)

El agua infinita es una metáfora de la gracia y la imagen proviene de una alusión evangélica al encuentro de Jesús con la mujer adúltera samaritana a quien le ofrece agua de vida eterna (Jn 4, 11-15). Ocampo traza un paralelismo entre la samaritana –mujer con un pasado de pecado de adulterio– y la vida de María Egipcíaca, quien también vive un encuentro transformador frente a la Santa Cruz, por el cual reforma su vida. El tema de la gracia aparece también en su poema "Estado de gracia" (*Poemas breves*, 2001), donde Ocampo brevemente expresa el vínculo comunicativo con la divinidad que esta significa para el hombre:

> Con qué bondad nos escuchaba Dios
> cuando aún no sabíamos hablar. (2010b: 275)

La incapacidad de hablar alude a la imposibilidad de pecar, debido a la falta de conciencia del bien y del mal, lo que impide la pérdida de la gracia y mantiene la unión con el Creador. De este modo, expresa el yo lírico la nostalgia por una religación perdida.

Por último, es de destacar que en "Santa María, la Egipcíaca", de tono y estética modernistas, la metaficción irrumpe cuando el yo lírico menciona a Norah Borges –coautora del libro *Breve santoral*, en tanto obra intermedial– evocando el momento del proceso creador de ambas artistas:

> […]La sombra enamorada escribió notas
> con su pelo en el viento musicales,
> quedaron en la arena, son preciosas,
> las nubes más rosadas las escuchan
> cuando el sol del poniente la contempla
> y yo desde tan lejos la imagino
> y Norah atentamente la dibuja
> en el fondo desierto del desierto
> con ángeles divinos que la escoltan. […] (1984: 15)

### 4.4. "San Arsenio"

Este soneto destaca la vida de ermitaño que el noble y rico Arsenio emprende en el desierto, renunciando a todos los placeres del mundo, que le ofrecía ser un alto dignatario de la Corte de Teodosio. El detonante de su decisión fue una voz que, mientras oraba, le aconsejó este camino como vía segura de salvación (Vorágine, 2011: 785).

El poema fabula el monólogo interior del anacoreta, quien pelea interiormente con su concupiscencia, que lo asalta a manera de tentación:

> Por qué viniste Arsenio a este desierto
> se pregunta a sí mismo ardientemente.
> Quiero alejarme ahora de la gente,
> quiero entregarme a Dios, mas no estoy muerto (1984: 23)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Asimismo se expone la clásica psicomaquia de los santos o de cualquiera que ahonde en las contradicciones de las inclinaciones más corporales con las espirituales. Esta misma dificultad presenta Ocampo en su *Invenciones del recuerdo*. Allí recuerda escribir poemas al ángel de la guarda, más bien oraciones donde confiesa sus culpas y manifiesta querer ser pura, mortificar su cuerpo, alejarse de esas ocasiones de pecado, y describe el dolor por sus pecados como "lacerante, como el dolor verdadero, que a veces no tiene lágrimas, pero penetraba en su dicha, matándola" (2006: 163). Estas palabras suenan como un eco de las de Caín, cuando recibe el castigo divino: "Mi culpa es demasiado grande para soportarla" (Gn 4, 13). Y en concordancia con la queja paulina (Ro 7, 19)[4] el yo lírico implora: "Presérvame del mal que no quiero y hago" (163-164).

### 4.5. "Santa Inés"

El yo lírico asume la voz de la santa, mártir en tiempos de Diocleciano, que protegió su castidad a través de su virtud y de intervenciones sobrenaturales, cuando fue condenada a ser encerrada en un lupanar, tras negarse a casarse con un joven destacado.

> Esposa del Cordero del Señor
> burlando las caricias y amenazas
> de Diocleciano, guardo como en brasas
> un corazón que ofrezco en el amor.
>
> Sempronio ordena que en un antro impuro,
> hombres intenten deshonrarme unidos:
> hacen morir a aquellos pervertidos
> ángeles que vigilan mi amor puro.
>
> Me echan dentro del fuego y en la llama
> Jesús ha de salvarme porque me ama.
> En el año trescientos cuatro para
>
> tronchar mi cuello una luciente espada,
> el alma de mi cuerpo me separa:
> no está en el cuerpo mi alma aprisionada. (1984: 27)

La misma temática aborda el poema "Santa Serafina", quien sufre un intento de ultraje sexual pero por obra sobrenatural es liberada y también muere mártir. También en la historia de Santa Lucía, se destaca la castidad sin la menor corrupción (Vorágine, 2011: 44) y que todas fueron protegidas de la violación. A continuación consideraremos la importancia de este aspecto recurrente en las santas elegidas por Ocampo.

## 5. POEMAS HAGIOGRÁFICOS COMO CONTRAPUNTO DE LOS PERSONAJES DE SUS CUENTOS Y DE SU AUTOBIOGRAFÍA

Una división tajante entre poesía y narrativa en la obra de Silvina Ocampo resultaría inexacta, debido a la experimentación que la autora lleva a cabo, tratando en ocasiones el mismo asunto en dos géneros literarios. Sirva como ejemplo el poema "Autobiografía de Irene" (*Espacios métricos*, 1945) y el relato del mismo nombre de 1948 así como *Invenciones del recuerdo*, del cual Silvina reveló que redactó una versión en prosa (Ocampo, 2006: 181).

Excepto los casos en los que hay dos versiones del mismo tema en dos géneros, tan diferentes son los personajes de gran parte de su poesía en relación a los de su narrativa que

[4] "El bien que quiero no lo hago; antes bien, el mal que no quiero, eso hago".

nos atrevemos a postular que muchas veces actúan como contrapunto, es decir, que se oponen diametralmente pero que, en esa misma extrema oposición, podemos constatar una armonía complementaria. Los personajes de *Breve santoral* corporizan el polo opuesto del tratamiento de las temáticas en las que se ven envueltas las mujeres de sus cuentos, donde estas son violadas, las tentaciones vencen, el narcisismo se instala, la observación se convierte en voyerismo impertinente: en la vida de sus santas, la violación es evitada, las tentaciones carnales y las vanidades son vencidas, la indiferencia del mundo lleva a la renuncia total. A continuación, presentamos un breve esquema que permite una simplificadora visualización:

| Cuentos | Poemas de *Breve santoral* |
|---|---|
| víctima de violación | rescatada de violación |
| erotismo | castidad |
| indiferencia ante el mal | horror al mal |
| vanidad | despojamiento |
| inmanentismo | trascendencia |
| pecado | heroísmo |
| experiencia de culpa | experiencia de misericordia |
| vínculo de miedo con Dios | vínculo de amor con Dios |

Esquema 1

## 6. LA ESTATUA DE MÁRMOL: SÍMBOLO DE LA VIOLACIÓN

Resulta importante rastrear una imagen, es decir, recurrir a la intratextualidad, para entender el significado de la estatua de mármol, que se replica en la obra de Ocampo y que nos aportará una clave para comprender algunos elementos que reaparecen como un *ritornello* en su obra religiosa: los mártires y la violación, a los que nos referiremos nuevamente más adelante. De esta manera, reforzaremos nuestra tesis de que *Breve santoral* es el contrapunto de *Invenciones del recuerdo* y de parte de su narrativa, que aborda el tema de la violación. Para nuestro análisis, resulta reveladora la vivencia de un abuso sexual en la infancia de la autora a muy temprana edad, que ella misma relata. La misma Silvina Ocampo aseguró en entrevistas y a amigos que el episodio es autobiográfico (Enríquez, 2020: 18).

En *Invenciones del recuerdo*, el yo lírico, al evocar la violación que sufrió por parte del empleado doméstico (tema también tratado en su cuento "El pecado mortal"), a la edad en que aún jugaba con muñecas y estaba a punto de recibir la primera Comunión, menciona una estatua de mármol negra en su casa. Asimismo describe el acoso pertinaz y corruptor, previo a la violación, por parte de Chango, el empleado, quien la rondaba y espiaba sin cesar y le regalaba dulces y revistas con imágenes lúbricas. En el poema "Autobiografía de Irene" (*Espacios métricos*, 1945) también se menciona, aunque más veladamente, este intento de "soborno" sexual, expresado a través de una metonimia: "[…]Fui admirada/ por mi cabello[5] largo y sobornada/por caramelos ávidos y dulces" (2010a: 131). La avidez del corruptor es la causa de esos regalos, lo cual destaca la temprana edad de la víctima.

Asimismo Chango cometía actos obscenos delante de ella con la intención de corromperla.

> El onanista
> pegado a la columna adusta,
> oscura, de madera, o inclinado
> en la mesa oval de mármol blanco,
> meneaba el cuerpo con puntualidad

[5] También en el cuento "El pecado mortal" se menciona que era admirada por su cabello: "¡qué lindo pelo!" "¡Pero qué lindo pelo!" (Ocampo, 1999: 438).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

y sabía cómo es la inocencia de mentirosa
o de simuladora
porque la había corrompido ya […] (2006: 105-106)

Veremos que se narra en tercera persona puesto que, dada la gravedad del tema, se intenta lograr una "distancia" para volver narrable lo abyecto (Molloy, 2006: en red):

Chango, uno de los sirvientes de la casa,
la miraba siempre de reojo.
Al pasar junto a ella,
le tocaba aviesamente la falda o el pelo.
Sentado en el vestíbulo junto al comedor de servicio,
junto a la Venus de Milo de mármol negro,
miraba el piso […] (2006: 117)

Y propiamente durante la violación, narrada en la misma autobiografía, se menciona nuevamente la misma estatua, la única "testigo" de todos los actos de Chango, como si fuese una especie de voyerista, silenciosa pero corruptora, cómplice del violador y del principio de su martirio, marcado por el autorrechazo y los lacerantes sentimientos de culpa o, como lo describe Silvia Molloy, "un despertar sexual traumático" (2006: en red).

Y la Venus de Milo negra, de mármol,
presidiendo, con su fría mirada satisfecha,
martirios. (2006: 107)

Esta Venus, que además de ser la diosa del erotismo, en tiempos paganos recibía ofrendas humanas, especialmente de cristianos que se negaban a adorar a los dioses del imperio, contempla, esta vez en la casona de los Ocampo, el "martirio" de la niña violada.
En el poema "Acto de contrición", también se menciona esa estatua:

¿Y por qué si me hablaron me alejé
pensando en otras cosas y escuché
sólo el cóncavo grito de la mala
estatua avergonzada de una sala? (2010b: 13)

Del análisis que acabamos de presentar, se deduce que el sujeto lírico, –que lamenta numerosos errores y pecados de su vida, como ya lo hemos plasmado más arriba–, está aludiendo nuevamente a esa estatua de su casa, con la que relacionó desde el inicio ese acoso perverso del empleado y la violación, fuente de su alienación y tormento psicológico, ya que se considera partícipe responsable del abuso. La estatua de la diosa sería simbólicamente la destinataria y la que "presidía" su martirio, una vez que entró en el círculo del abuso sexual.

En contraste con esta experiencia, Ocampo presenta en su *Breve santoral* a tres santas que padecieron intentos de abuso, pero fueron rescatadas por su Dios, a diferencia de la niña de *Invenciones del recuerdo*, cuya violación fue avalada por la diosa pagana.

Hemos hablado de algunas de las figuras de *Breve santoral* como contrapunto de las de *Invenciones del recuerdo* y de muchas de su narrativa. A esta tesis quisiéramos aún sumar que la niña se autodenomina "mártir" en cuanto a que la diosa "preside su martirio", inaugurado con su violación. Es de destacar que la mayor parte de las figuras de su santoral también son mártires, pero como muestra de su heroísmo y perseverancia en la virtud. La niña, en cambio, es presentada por Ocampo como mártir de sufrimiento psicológico, pero no desde la inocencia, sino como un castigo por su falta de castidad, que había perdido en soledad ya antes de la violación.

Por último, queremos considerar un poema de gran interés para la escasa crítica que examinó el *Breve santoral*: "Santa Teodora", que fiel a la *Leyenda áurea*, resume, en primera persona la historia de esta santa: mujer casada, que sucumbe al adulterio, a causa de la manipulación de una alcahueta. Transida de dolor por su acto, decide abandonar a su marido y el mundo y, disfrazada de hombre para ser aceptada y no encontrada, ingresa a un monasterio masculino (como Teodoro) para purgar su delito. Tiempo después, sale del convento a realizar cierta tarea y es acusada por una joven (que quedó embarazada de una relación ilícita) que desea proteger a su amante y salvaguardar su honra, afirmando que su embarazo fue fruto de una violación por parte de "Teodoro" y no de un acto consentido. Teodora arrastrará el peso del castigo que se le impone en el convento –su expulsión– y criará amorosamente al niño, cuya paternidad le adjudicó la calumnia de la joven. La santa acepta este castigo como parte de su penitencia por su pecado de adulterio y así le llegará la muerte. Este acontecimiento revelará la verdadera identidad del hermano "Teodoro" y quedarán, de este modo, demostradas su inocencia y su alta virtud (Vorágine, 2011: 372-376).

Esta leyenda, en su versión original, aborda temas tabú como la violación, el travestismo y el adulterio, pero la crítica ha intentado forzar una interpretación de género, de problemática de roles de maternidad-paternidad, de lesbianismo, que no se encuentran ni en la leyenda ni en la versión de Ocampo. Veamos esta interpretación basada en estudios de género y sexualidad:

> By utilizing Teodora's body as the nexus of the debate, Ocampo maneuvers deftly into the problematic realms of motherhood, fatherhood, sexuality, and gender, and reveals their contradictory characteristics. "Santa Teodora" obliges us to inspect what motherhood can mean in a lesbian context; it asks us to question what constitutes the difference between "mothering" and "fathering" and it makes us interrogate, if not mistrust, the possibilities that patriarchy authorizes for women. (Zullo-Ruíz, 2016: 210)[6]

Esta cita sería pertinente en relación a parte de la narrativa ocampiana, pero resulta inadecuada en relación al poema que analizamos y que comienza oportunamente con una cita paratextual evangélica, muy acorde a la historia de conversión de esta santa, que es lo que a Ocampo le interesa destacar de la vida de esta santa:

> Os digo, que así habrá gozo en el cielo de un pecador que se enmienda, más que de noventa y nueve justos, que no han menester enmendarse.
> Lucas, XV, 7

Con disfraz de hombre, yo, Santa Teodora,
entro en un monasterio para expiar
mis culpas, más difícil es borrar
lo que ocurre en secreto, cada hora.

Dentro de mí la culpa ya no mora,
mas algo en la mirada como un mar,
en los labios un sello sin cesar
el semblante me da de pecadora.

[6] Trad. "Utilizando el cuerpo de Teodora como nexo del debate, Ocampo maniobra hábilmente en los ámbitos problemáticos de la maternidad, la paternidad, la sexualidad y el género, y revela sus características contradictorias. "Santa Teodora" nos obliga a inspeccionar lo que puede significar la maternidad en un contexto lésbico; nos pide que nos cuestionemos lo que constituye la diferencia entre "maternidad" y "paternidad" y nos hace interrogar, si no desconfiar, de las posibilidades que el patriarcado autoriza a las mujeres".


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

De haber violado a una muchacha pura
me acusaron, mas yo con gran ternura
cuido al hijo del cual me creen el padre

como si fuera verdadera madre.
Revela Dios, sólo después de muerta,
mi santidad como una abierta puerta. (1984: 25)

La introducción de la cita paratextual da cuenta del aspecto que la autora desea destacar a través del poema hagiográfico: la conversión de una gran pecadora y su sacrificio por un niño ajeno. Si se quiere tejer una relación personal extratextual con Ocampo, podría mencionarse la adopción de un niño, también nacido de adulterio, que fue Marta Bioy Ocampo, criada por la autora como si fuera propia, siendo ésta fruto de una relación extramatrimonial de su esposo Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, no es a nuestro criterio la crianza del niño el punto de interés, sino la conversión de la adúltera.

En ocasiones resulta provechoso contemplar ciertas circunstancias personales o rasgos psicológicos del autor, sobre todo si son negativos, dado que muchas veces el anhelo de fijación de las mismas detona la creación literaria. A veces el autor presenta personajes que representan la superación de ciertas limitaciones propias, que él en su vida real, no puede alcanzar (Gómez Redondo, 2008: 372). Una vivencia traumática, de abandono, de abuso o un clima sociofamiliar determinados pueden resultar útiles para la recepción de una obra, aunque no funcione más que como otra herramienta de abordaje, unida a otros métodos.

Hemos mencionado que existe un vínculo entre algunas figuras de la obra religiosa de Ocampo y su experiencia de abuso de la infancia reflejada en numerosos cuentos de la autora. Veamos estos esquemas a continuación:

| Personaje del santoral | Prueba | Tipo de vida/muerte |
|---|---|---|
| Santa Inés | Intento de violación/ rescate divino | consagrada/martirio |
| Santa Serafina | Intento de violación/ rescate divino | consagrada/martirio |
| Santa Lucía | Intento de violación/ rescate divino | consagrada/martirio |

Esquema 2

| Personaje del santoral | Vida pasada | Tipo de vida |
|---|---|---|
| Santa Teodora | pecadora contra la castidad | consagrada/ermitaña del desierto |
| Santa María Egipcíaca | pecadora contra la castidad | consagrada/ermitaña del desierto |

Esquema 3

De siete mujeres que conforman el santoral, seis de ellas comparten la experiencia de la visión de la sexualidad corrompida, propia o ajena: ya sea en la experiencia aterradora de verse en una situación de intento de abuso sexual (Inés, Serafina, Lucía), o la de la lacerante secuela psicológica del sexo fuera del ámbito del amor y el orden divino –prostitución y adulterio– (Teodora, María).

## 7. CONCLUSIONES

Como ha quedado comprobado, Silvina Ocampo no es una autora arreligiosa y mucho menos antirreligiosa. Al contrario, el tema de Dios, de un modo u otro, es una constante en su obra, tanto narrativa como lírica. Sin embargo, el tratamiento del tema dista mucho de ser similar en ambos géneros. Por otro lado, su poesía religiosa no está desvinculada de muchas de las temáticas de su narrativa, sino que estas son abordadas desde otro ángulo, más sereno, más

filosófico y más espiritual. La mirada desde el ángulo escondido de la casa, que caracteriza a su prosa y que describe espectáculos escabrosos del ser humano, se reserva para sus cuentos y su autobiografía, en cambio apenas emerge en su lírica de tema religioso.

Como acertadamente afirma Enrique Pezzoni, las historias de Silvina aparecen distantes de las valoraciones éticas (1982: 13) y los juicios de valor éticos son derruidos (15); en el mismo sentido, Trinidad Barrera señala que la prosa de Silvina ostenta una "no diferenciación entre el bien y el mal" (2019: 427). Asimismo en su narrativa, la tematización de lo religioso se realiza desde la distancia emocional y la indiferencia moral, sin hacer caso a la calidad de lo sagrado, incurriendo incluso en insólitas contextualizaciones de lo religioso y hasta en acciones o expresiones profanatorias. Puesto que el concepto de religión abarca actores, instituciones, ideas, textos y prácticas, la religión actúa como fuente de ideologías (Wachukta, 2018). Por lo tanto, no resulta sorprendente que la religión –o el rechazo a sus prescripciones– tenga un espacio propio en la narrativa de Ocampo, ya que la fe fundamenta diversos ámbitos culturales que la autora cuestiona, como el discurso del cuerpo, la sexualidad, los géneros y el rol de la mujer en la sociedad. En consecuencia se tematiza la religión en relación a esas temáticas que Ocampo intenta destabuizar y modificar.

Sin embargo, no resulta completo ni adecuado afirmar que esta forma de acercamiento a lo religioso es la única existente en su obra, como parte de la crítica sostiene, debido al encasillamiento en el que ha caído la obra y la figura de Silvina Ocampo y a la más escasa recepción de su obra en verso. La autora es asociada pertinazmente a las problemáticas y a las imposiciones de roles de género, de la cultura de la violación en la cultura patriarcal y de la cosificación de la mujer; se la vincula a los complejos análisis introspectivos, donde se despliegan diferentes personalidades y géneros que conviven en la misma persona. Asociaciones correctas que surgen principalmente de su narrativa, pero que no deberían excluir otros universos presentes en la obra de Silvina Ocampo. Antes bien, es tarea de la crítica amplificar el alcance de su obra y, en el caso del estudio del ámbito religioso, este expande aún más la visión del universo total que la escritora nos ofrece desde su especial sensibilidad y desde el ángulo particular de observación que la caracteriza y hace única.

La poesía religiosa y filosófica de Ocampo aborda muchos de los temas que la misma autora y la crítica consideran autobiográficos, que forman parte de su universo narrativo. Sin embargo, el tratamiento se realiza desde otra perspectiva y nos abre la puerta a una Silvina desconocida, moralmente más definida, admiradora de ideales de pureza, humildad y fe. La lírica le resultó el espacio adecuado, o al menos el elegido por la escritora, para explayarse en el ámbito de lo espiritual, que no está desconectado del universo presentado en su narrativa y en su autobiografía, como quedó demostrado con nuestros análisis. Asimismo hemos expuesto la recepción de la tradición bíblica, que la autora en ocasiones resemantiza y así su obra ostenta anhelos de encuentros espirituales con Dios, o al menos, son piedra de toque para indagaciones filosófico-metafísicas.

Nos permitimos ahora una última reflexión sobre *Breve santoral.* La tematización de la violación y del estilo de vida sexual es diametralmente opuesta a la presentada en sus cuentos, revelando dos caras de la misma moneda: la necesidad de realizar una catarsis a través de la escritura para exorcizar ese infierno vivido tantas veces mencionado. Estas figuras santas representan, en gran medida, la contracara de las mujeres de sus cuentos. Mujeres ejemplares que personifican quizás los ideales y la forma de vida que Silvina anheló encarnar para encontrar esa calma de la que carecía y por la que clama en "Acto de contrición". Quizás sería acertado extrapolar a su poesía la aguda intuición de Pezzoni (1982: 18) acerca de su narrativa, cuando postula que "a la anarquía se une la necesidad, o acaso la nostalgia del orden. Un orden ya sentido como bien que se ha perdido o como inminencia que tarda en manifestarse […]". Los santos, más humanos, más cercanos, le resultaban tal vez un puente más transitable para la religación que Dios, de quien en su relato "Intenté salvar a Dios" afirma que "era demasiado


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

grande. Aunque invisible, su grandeza nos destruía, nos aniquilaba, nos agotaba por mucho que nos perdonara" (2014: 362).

Este trabajo no pretende, de ningún modo, haber agotado el tema sino, por el contrario, abrir una puerta, ya sea para continuar en esta línea de investigación o para descubrir otras en la fértil obra de Silvina Ocampo, que no se limita a ámbitos del feminismo y la sexualidad, sino que admite y precisa nuevas relecturas, libres de rótulos predeterminados.

La autora argentina merece, sin duda, el espacio obtenido en el canon de la literatura hispanoamericana como una de las mejores cuentistas femeninas, no solo ganado gracias al estilo único e inclasificable de su literatura fantástica, sino también por su universalidad, parte de la cual quisimos exponer en este trabajo.

## Bibliografía


ALDARONDO, Hiram (2002) "Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo", *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 201, pp. 969-979.

—— (2004) *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos.

ALIFANO, Roberto (2020) "Evocando a Silvina Ocampo en su *Breve santoral*" en *Elimparcial.es* https://www.elimparcial.es/noticia/218255/evocando-a-silvina-ocampo-en-su-breve-santoral.html (11.3.2021).

ALONSO, Dámaso (1958) *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* [1942], Madrid, Aguilar.

ARAUJO, Helena (1984) "Ejemplos de la "niña impura" en Silvina Ocampo y Alba Lucía Angel", *Hispamérica: revista de literatura*, 38, pp. 27-35.

BALDERSTON, Daniel (1983) "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, XLIX/125, pp. 743-752.

—— (2004) "Silvina y lo religioso", *Anclajes* VIII, pp. 345-351.

BARRERA, Trinidad (2018) "Silvina Ocampo y su particular santoral femenino", en Monica Giachino/Adriana Mancini, eds., *Donne in fuga –Mujeres en fuga*, Venezia, Edizioni Ca´ Foscari, pp. 129-134.

—— (2019) "Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras, y exilio" en Trinidad Barrera, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 409-436.

BATTISTINI, Matilde (2003) *Symbole und Allegorien*, 3, Berlin, Parthas Verlag.

BIANCOTTO, Natalia (2015) "Escenas singulares de una infancia compartida: Las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo", *Anclajes* XIX, 1, pp. 1-13.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1988) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

COCAGNAC, Maurice de (1994) *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*, Bilbao, Desclée de Brower.

CULLER, Jonathan (2020) *Breve introducción a la Teoría literaria* [1997], Barcelona, Austral.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020) *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Anagrama, Barcelona.

ESPINOZA-VERA, Marcia (2003) *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos.

ESPINOZA-VERA, Marcia (2010) "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina", *Razón y palabra* 73, https://www.semanticscholar.org/paper/El-humor-como-estrategia-feminista-en-la-obra-de-de-Espinoza-Vera/cd82c55241c81edfb12da9a1e2bed2cb2af2d333 (13.06.21).

FRANCO, Jean (1986) "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispamérica* 15, 45, pp. 31-43.

GIORGI, Rosa (2003) *Die Heiligen. Geschichte und Legende*, Berlin, Parthas Verlag.

GIRALDI DEI CAS, Norah (1997) "La creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico", *América: Cahiers du CRICCAL*, 17, pp. 217-233.

KLINGENBERG, Patricia N. (1999) *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.

KLINGENBERG, Patricia y Fernanda ZULLO-RUIZ (eds.) (2016) *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis.

KRUSE, Elisabeth (2016) *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso. ¿Un poeta metafísico moderno?*, Tübingen, Narr Francke.

LEJEUNE, Phillipe (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. de Seuil.

LÓPEZ, Aurora (2012) "El mundo clásico en la poesía de Silvina Ocampo", *Auster*, 17, pp. 79-96.

LUGONES, Leopoldo (2009) *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Eneida.

MACKINTOSH, Fiona (2016) "Classical Reference in Silvina Ocampo´s Poetry", en Patricia Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, eds., *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis, pp. 143-171.

MANCINI, Adriana (2004) "Silvina Ocampo: La literatura del dudar del arte" en Noé Jitrik, ed., *Historia crítica de la literatura argentina*, 9, Buenos Aires, Emecé, pp. 229-248.

MÁRQUEZ FERNÁNDEZ, Gemma (2008) "La Biblia en la novela española de posguerra. La condena cainita frente a la redención evangélica" en Gregorio del Olmo Lete, ed., *La Biblia en la literatura española*, 3, Madrid, Trotta, pp. 413-449.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Enrique (2001) *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

MEEHAN, Thomas C. (1982) "Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo" en Thomas Meehan, ed., *Essays on Argentine Narrators*, Chapel Hill, Albatros Hispanófila, pp. 31-44.

MOLLOY, Silvia (1978) "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, 2/2, pp. 241-251.

—— (2006) "Sola, en la casa de la memoria" en *Lanacion.com.ar* https://www.lanacion.com.ar/cultura/sola-en-la-casa-de-la-memoria-nid827115/ (3.7.2021).

MONTEQUÍN, Ernesto (2006) "Nota preliminar" en Silvina Ocampo, *Invenciones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-10.

MOOG-GRÜNEWALD, María (1984) "Investigación de las influencias y de la recepción" en Manfred Schmeling, ed., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, pp. 69-100.

MUZZOPAPPA, Julia (2017) *Irrupciones de la infancia*, Buenos Aires, Corregidor.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5973
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

OCAMPO, Silvina (1985) *Breve santoral*, Buenos Aires, Ediciones de arte Galianone.

—— (1999) *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé.

—— (2006) *Invenciones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana.

—— (2010a) *Poesía completa I*, Buenos Aires, Emecé.

—— (2010b) *Poesía completa II,* Buenos Aires, Emecé.

—— (2014) *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé.

PERALTA, Jorge (2005/2006) "Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo" en *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM* 131, 11-12, pp. 131-145.

PERCAS, Helena (1954) "La original expresión poética de Silvina Ocampo", *Revista Iberoamericana* 38, pp. 283-298.

PEZZONI, Enrique (1982) "Prólogo" en Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, pp. 9-28.

PRIETO, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

RICOEUR, Paul (2011) *Finitud y culpabilidad (El hombre falible)/ (La simbólica del mal)*, Madrid, Trotta.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1988) "Muerte y resurrección de Borges" en Cedomil Goic, ed., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 3, Barcelona, Crítica, pp. 305-312.

SAN AGUSTÍN (2018) *Obras completas,* Madrid, B.A.C en: *Augustinus.it* https://www.augustinus.it/spagnolo/contro_fausto/libro_22_testo.htm (11.3.2021).

SAN JUAN DE LA CRUZ (1991) *Obras completas*, Madrid, B.A.C.

SILES, Jaime (1994) "Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización" en VVAA, *La poesía en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor, pp.7-32.

STRAUBINGER, Juan (ed.) (2007) *La Santa Biblia*, La Plata, UCLP.

SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2013) "El tratamiento subversivo de los estereotipos de género en la obra de Silvina Ocampo", *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 42, pp. 367-378.

ULLA, Noemí (1982) *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano.

—— (1997) "Relaciones asociativas en Cornelia frente al espejo de Silvina Ocampo" en *América: Cahiers du CRICCAL*, 17, pp. 333-344.

—— (2016) "In memory of Silvina Ocampo" en Patricia Klingenberg/Fernanda Zullo-Ruiz, eds., *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis, pp. 133-141.

VORÁGINE, Santiago de la (2011) *La leyenda dorada,* Madrid, Alianza.

WACHUTKA, Michael, ed. (2018) *Religion, Politik und Ideologie. Beiträge zu einer kritischen Kulturwissenschaft*, München, Iudicium.

ZULLO-RUIZ, Fernanda (2016) "The Gender-Bending Mother of 'Santa Teodora'" en Patricia Klingenberg, ed., *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis, pp. 197-210.

# Monográfico. España y América ante el hecho migrante

# Introducción: ¿El viaje forzado? Estudios en torno a la migración en las literaturas española y latinoamericana

JUAN PEDRO MARTÍN VILLARREAL
CLAUDIA LORA MÁRQUEZ
Universidad de Cádiz

El viaje, ya sea fruto de la necesidad o el deseo, se ha convertido en una actividad indispensable para el ser humano, a veces para garantizar su supervivencia, otras para saciar el espíritu nómada que siempre le acompañó. La migración, por tanto, es un fenómeno común a todas las sociedades: el tránsito entre diferentes pueblos ha conformado la identidad de los mismos, los ha hecho plurales a la vez que conscientes de sus diferencias, y ha permitido que, por medio de este proceso dinámico, la mezcolanza de culturas haya dado como resultado otras nuevas. Dada la capitalidad que el viaje tiene en toda sociedad, no es de extrañar que esta centralidad se haya reflejado también en la literatura y el arte. De esta manera, la reflexión sobre las causas y efectos de la migración, tanto sobre el sujeto migrante como sobre las sociedades que lo acogen y sobre las que abandona, ha sido un asunto profusamente tratado en el ámbito literario independientemente de la cultura a la que hagamos referencia. Igualmente, el viaje se ha constituido como herramienta para el descubrimiento —personal, pero también social— y el aprendizaje, por lo que de todo viaje surge una influencia, un poso de la cultura visitada del que en ocasiones brota una mirada diferencial, capaz de ver más allá de la frontera y comprender aquello que los une. Tal ha sido su relevancia como motivo literario que el viaje se ha constituido como un tipo de narrativa: desde los míticos viajes de Jasón o Ulises hasta la narración de los viajes emprendidos por exploradores como Alvar Núñez Cabeza de Vaca o James Cook, o por los primeros turistas decimonónicos —entre los más insignes Washington Irving, George Borrow, Emilia Serrano de Wilson o Emilia Pardo Bazán—, el viaje, forzado o voluntario, se ha convertido en un eje desde el que narrar el proceso de conocimiento —ya sea del mundo que se descubre o del propio individuo— que siempre lo acompaña. Quizás lo único que emparente al viaje por placer con aquel que se emprende obligatoriamente por la necesidad de buscar refugio en una tierra extraña sea el componente de aprendizaje que ambos implican: exiliados, migrantes y viajeros no solo descubren lo que hay más allá de la frontera, sino que se descubren en el proceso. Sin embargo, mientras unos quedan heridos por una frontera que terminará convirtiéndose en su único hogar, los otros pueden emprender su camino de vuelta.

Además, las características del viaje, su destino y su origen, marcan profundamente su significado. En este sentido, la coordenada sur —independientemente de sus latitudes, si bien en este trabajo nos acercaremos exclusivamente a las fronteras propias del mundo hispanófono— conlleva una serie de connotaciones que se mantienen estables y que parecen apuntar a la realidad subalterna de lo sureño, construida paulatinamente a lo largo de la historia y fruto de procesos y tensiones coloniales y raciales que aún se mantienen vigentes en la construcción del sur global. La frontera, por tanto, constituye un límite que separa dos mundos que se entienden como profundamente diferentes y que intenta obstaculizar la comunicación entre ambos. Así, multitud de trabajos han reflexionado sobre cómo la frontera sur se constituye como una suerte de metáfora que marca a aquellos sujetos que la traspasan. Especialmente relevantes han sido los estudios sobre la frontera que separa Hispanoamérica de los Estados Unidos de América, con apreciaciones tan audaces como las de Gloria Anzaldúa en su *Borderlands/La frontera. The New Mestiza* (1987), a los que han acompañado otros estudios

Juan Pedro MARTÍN VILLARREAL y Claudia LORA MÁRQUEZ, "Introducción. ¿El viaje forzado? Estudios en torno a la migración en las literaturas española y latinoamericana", *Artifara* 21.1 (2021) Monográfico, pp. 209-213.
Recibido el 05/10/2021 Aceptado el 28/10/2021

centrados en la producción literaria de estas comunidades, tales como los de Loustau (2002) o Kevane (2003). Igualmente, destacan otros estudios que se acercan a las representaciones culturales de la frontera sur en otras coordenadas de la geografía hispanohablante, como el trabajo de García Ibarra (2018), ocupado de las representaciones literarias de la frontera entre México y Guatemala, el de Sarria y Gahete (2019), centrado en el análisis de la literatura hispanomagrebí, o el de Houvenaghel (2020), quien se acerca a la frontera entre España y Francia en el contexto de la Guerra Civil Española. A ellos se unen volúmenes colectivos que se han preocupado, desde una perspectiva más general, de las tensiones migratorias y su reflejo en la literatura española y latinoamericana como los coordinados por Andrés-Suárez (2004), Quintana y Quesada-Magaud (2018), Luna-Sellés y Hernández Arias (2019) o Martín Villarreal y García Caba (2021). En cualquier caso, cruzar la frontera sur, sobretodo en su materialización americana y europea, implica un proceso de renegociación de la propia identidad que se despliega de un modo especialmente evidente en el ámbito literario

El modo en el que nos acercamos al tema de la migración y el viaje en este monográfico es amplio en cuanto a su conceptualización, pues los trabajos que lo componen se ocupan tanto de las representaciones literarias del tránsito geográfico como del desplazamiento de ideas resultado de este incesante cruce de fronteras. Al mismo tiempo, se reflexiona sobre el concepto de frontera y sobre su reconceptualización en un mundo que, de forma cada día más evidente, se comprende más allá de los marcos tradicionales de las naciones-estado como una realidad híbrida, transnacional y deslocalizada. La literatura, en este sentido, prueba ser un producto cultural que no pertenece de manera exclusiva a una cultura, sino que depende, en un contexto global como el actual, de las relaciones que se establecen más allá de las fronteras físicas. En el contexto español y latinoamericano, además, el tránsito se puede producir tanto entre culturas que comparten unos mismos orígenes y unas relaciones largamente mantenidas durante siglos, como entre otras que, a pesar de ser vecinas, constituyen una cultura profundamente diferente y que se ha construido, hasta cierto punto, como realidades opuestas. A todo ello se une una historia de dominación, conquista y colonización, que en el proceso de aculturación que la acompaña, ha producido tensiones entre el deseo y la repulsa entre la antigua metrópoli y sus colonias. De ahí que la verticalidad del eje norte/sur se convierta en un punto clave desde el que observar cómo la literatura piensa el tránsito tanto entre el continente europeo y el americano como dentro de los mismos, en el que la idea de la frontera sur también se mantiene presente.

Los cinco artículos que componen el presente monográfico se encuentran inmersos en la compleja casuística que hemos intentado resumir en los párrafos precedentes. Aplicando diversos enfoques conceptuales y metodológicos, los autores de los trabajos tratan de definir la imagen de la frontera que aparece reflejada en varias obras literarias pertenecientes a los siglos XIX, XX y XXI. En ocasiones, la frontera es vista de manera positiva, de forma que se representa como un espacio propicio para el intercambio y la transmisión de las ideas; en cambio, otras veces evidencia el desarraigo del sujeto, la falta de identidad y el sentimiento de soledad que esta situación produce. También es posible hallar ciertas expresiones que combinan elementos provenientes de ambas dimensiones, manifestando así una dualidad perceptiva característica de quienes habitan el interregno que separa dos mundos aparentemente opuestos.

Si revisamos el conjunto de las investigaciones siguiendo un orden estrictamente cronológico, comprobaremos cómo hay elementos recurrentes que se repiten a lo largo del tiempo, a partir de los cuales es posible elaborar un panorama general acerca del fenómeno de la migración en las literaturas española y latinoamericana. En "Sur y Oriente en *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838) del Marqués de Custine: una visión de España entre la civilización y la barbarie", Manuel Contreras Jiménez analiza el relato del viaje a España que este aristócrata francés escribió en la primera mitad del siglo XIX. Influido por la relectura de la leyenda negra


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/6157
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

sobre España que llevaron a cabo los románticos europeos, Custine había soñado con encontrar un país distinto al resto del continente, donde todavía el sentido del progreso de las sociedades avanzadas no hubiese encontrado su sitio. De este modo, plantea su relato a partir de una serie de parejas de opuestos apuntada por Contreras Jiménez en su ensayo: "civilización y barbarie, Norte y Sur, y Occidente y Oriente". Sin embargo, el argumento nuclear del relato reside en que, abandonando sus prejuicios iniciales, Custine descubre un país distinto al que había leído en los libros, cuyo carácter es menos literario de lo que en un principio había pensado. El resultado de estas impresiones redunda en la descripción de una "España híbrida", donde algunas esencias del pasado coexistían con otras propias de los nuevos tiempos. La frontera imaginada entre Europa y España, en el siglo XIX construida como un exótico reducto oriental, se prueba de este modo mucho más frágil, pues se halla construida sobre la quimera de una Europa que empieza en los Pirineos y que se opone a un incivilizado y desconocido sur.

Daniel González Gallego, por su parte, pone en práctica un enfoque de género en su acercamiento a la prosa de la escritora hispano-cubana Eva Canel en "Discurso colonial y feminidad racializada: la mujer latinoamericana en la prosa de Eva Canel". En particular, realiza un examen detenido de los personajes femeninos que aparecen en tres relatos incluidos en *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas* (1899): "La remolienda", "La tamalera" y "Elisa Bravo". De esta manera, comprueba cómo la "visión caneliana", como él mismo denomina a la plasmación de la subjetividad de la autora combinada con la "noción de costumbrismo" y "la leyenda romántica", redunda en la representación racializada de las mujeres, lo cual a su vez está asociada al discurso colonial del que son depositarios los textos analizados, que reproducen algunos de los estereotipos que la metrópoli había ido generando en torno a la realidad social de las colonias y que marcan la mirada española sobre sus ya independizados territorios.

El estudio de Jaime Puig Guisado, titulado "Lecturas, traducciones, cosmogonías y otros viajes poéticos: un estudio comparado de William Blake y Juan Ramón Jiménez", interpreta la migración en su vertiente de trasvase de ideas de un lugar a otro o, más concretamente, de recursos e imágenes literarias de una obra a aquella que se encuentra en disposición de aprovechar la inspiración ofrecida. Así pues, el autor postula una relación de influencia entre el vate inglés y el poeta moguereño suficientemente demostrada al evidenciar la existencia de una red de referencias comunes, además de señalar que Juan Ramón no solo leyó, sino que también tradujo a Blake. Nos encontramos, por tanto, con un caso en el que es la literatura la que viaja, y no su autor, de una cultura a otra. La imagen de la migración que se plasma aquí es netamente positiva, al quedar asociada a la transmisión de saberes y a la construcción compartida de un sistema poético.

Una perspectiva notablemente distinta es la que encontramos en "Las voces del exilio en el teatro de Laila Ripoll". En este texto, Adelina Laurence nos ofrece la oportunidad de experimentar el corte de los vínculos afectivos que sufren quienes se ven obligados a abandonar su tierra natal, dejando atrás familia, amigos, costumbres, recuerdos y a veces hasta algo tan personal y al mismo tiempo compartido como es el idioma. Este segmento específico de la dramaturgia de Laila Ripoll, formado por obras como *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *El convoy de los 927* o *Víctor Bevch,* pone énfasis en el tratamiento político del exilio, de forma que, además de exponer planteamientos puramente literarios, se comentan aspectos relacionados como son la situación de la mujer en las sociedades actuales o el racismo, mostrando el componente traumático que acompaña al viaje forzado. En definitiva, Laurence examina cómo el sentimiento de *otredad* queda plasmado en el teatro haciendo del mismo una herramienta para el cambio al tiempo que un móvil para la creación literaria.

Por último, María Isabel Morales Sánchez cierra el monográfico con unas reflexiones en torno a la literatura digital a través del análisis de las estrategias retóricas y estéticas presentadas por María Mencía en *El poema que cruzó el Atlántico* (2017). La tragedia de los dos mil

republicanos españoles que se vieron obligados a huir del ejército sublevado a bordo del Winnipeg en agosto de 1939 rumbo a Chile sirve como pretexto para experimentar acerca de las nuevas posibilidades que ofrecen las tecnologías en la construcción del relato literario a la hora de mantenerlo vivo y nutrirlo con otras experiencias aún no contadas. Así, aunque sin olvidar el componente social inherente a cualquier experiencia del exilio, el viaje hacia lo desconocido se convierte, en palabras de Morales Sánchez, en una oportunidad para contribuir a la creación de "una poética de la migración a través de la literatura", en este caso inserta en el entorno digital del siglo XXI. En este sentido, el "discurso de la emigración", recurrente en las tradiciones artística y literaria, resulta en una visión original y comprometida que anima al lector o lectora a interactuar con el Yo de la narración y, por consiguiente, a revivir en el plano estético y emocional la trayectoria del Winnipeg de la mano de Mencía.

En conclusión, estas cinco catas en la literatura de viajes española y latinoamericana prueban lo diverso de esta experiencia, que engloba tanto el viaje por placer, en el que la mirada del narrador se impone sobre el espacio descubierto en una renegociación de su otredad que choca con el territorio imaginado más allá de la frontera sur —ya sea la que España constituye para Francia o la que las colonias americanas suponen para la nación española— como los tránsitos forzosos o los que se establecen inevitablemente en el cruce de influencias entre culturas. La experiencia del exilio tras la guerra civil española, tema predilecto desde la caída del régimen franquista, se reconstruye desde la actualidad tanto desde el espacio teatral como desde el digital en aras de erigir un discurso literario que mantenga viva la memoria de aquellos que tuvieron que emigrar forzosamente por razones políticas, ya sea desde el compromiso que establece Mencía con la recuperación de las voces de los pasajeros del Winnipeg o desde la reflexión política sobre las consecuencias de traspasar la frontera y construirse identitariamente en el lugar del otro. Por último, el viaje de influencias que se establece entre la poesía de William Blake y Juan Ramón Jiménez supone un tránsito alternativo, en el que la frontera lingüística es la única que se ha de traspasar por medio de la traducción, lo que permite un flujo incesante de ideas, recursos e imágenes literarias que ninguna frontera física puede impedir. De esta manera, el viaje, forzado o voluntario, se convierte en la causa primera que motiva el acercamiento a estas obras literarias, pues prueban estar definidas por esta experiencia que mantiene viva la perenne relación establecida entre uno y otro lado de la frontera, incapaz de contener el imparable tránsito de ideas y personas que nutre las relaciones entre las culturas y permite que nos reconozcamos en la diferencia y asumamos nuestras semejanzas en un complejo proceso de construcción identitaria.

## Bibliografía

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2004) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid, Verbum.

GARCÍA IBARRA, Atahualpa (2018) *La triple frontera. Alteridad y frontera en la literatura entre México y Guatemala*, Bielefeld, KIPU.

HOUVENAGHEL, Helena (2020) "Agency and Transnationalism: Spanish Republican Women Exiled in France (1936-1945)", *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 20, <https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/428>.

KEVANE, Bridget (2003) *Latino Literature in America: Literature as Windows to World Cultures*, Westport, Greenwood Press.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/6157
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

LOUSTAU, Laura (2002) *Cuerpos errantes. Literatura latina y latinoamericana en Estados Unidos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

LUNA SELLÉS, Carmen y Rocío HERNÁNDEZ ARIAS (2019) *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispanoamericanas*, Berlín, Peter Lang.

MARTÍN VILLARREAL, Juan Pedro y Marta GARCÍA CABA (2021) *Frontera sur. Voces y relatos en los márgenes*, Gijón, Trea.

QUINTANA, Cécile y Teresa QUESADA-MAGAUD (2018) *Viaje, exilio y migración. Miradas desde la literatura, la cultura y las ciencias sociales*, Barranquilla, Universidad del Norte Editorial.

SARRIA, José y Manuel GAHETE (2019) *La frontera líquida: estudios sobre literatura hispanomagrebí*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

# Sur y Oriente en *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838) del Marqués de Custine: una visión de España entre la civilización y la barbarie

MANUEL CONTRERAS JIMÉNEZ
Universidad de Sevilla

**Resumen**
*L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838), del Marqués de Custine, ocupa un lugar poco conocido entre los relatos de viaje románticos a la península ibérica. Su ideología profundamente católica, con la que recorrió todos los extremos de Europa, le hizo buscar en España un modelo político absolutista y aristocrático que fuera alternativa a la ascendente predominancia de modelos democráticos y constitucionalistas, propósito que fue enfrentándose a una realidad diferente de la esperada, que se encontraba incorporada a los ritmos políticos y sociales de la modernidad canónica. En el presente artículo trataremos de situar el lugar de España dentro de la geografía política de Custine contenida en sus relatos de viaje, y conectarla con las visiones de Europa a comienzos del siglo XIX que dibujaron la otredad ibérica a través de una serie de oposiciones: civilización y barbarie, Norte y Sur, y Occidente y Oriente.

**Abstract**
*L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838) by the Marquis de Custine, occupies a little-known place among the romantic travel accounts of the Iberian Peninsula. His profoundly Catholic ideology, with which he travelled throughout Europe, led him to seek an absolutist and aristocratic political model in Spain as an alternative to the growing predominance of democratic and constitutionalist models. This search was confronted with a different reality from the one expected, a reality he found incorporated into the political and social rhythms of canonical modernity. In this article we will try to situate Spain's place within Custine's political geography contained in his travel accounts, and to connect it with the visions of Europe at the beginning of the 19th century which built the Iberian otherness through a series of opposites: civilisation and barbarism, North and South, and West and East.

En 1831 Astolphe de Custine (1790-1857) viajó desde Francia a la península ibérica y continuó hasta Tanger en una ruta que, a la inversa, hoy día asociamos a la migración de cientos de miles de personas desde el Norte de África hacia diversos rincones de la Unión Europea en busca de una vida mejor. En cierto modo, el viaje de Custine puede considerarse complementario de este tipo de experiencias, en el sentido opuesto que le otorgaba viajar desde el corazón mismo de la Europa de la Ilustración y el "progreso" científico y político, hacia un territorio concebido, desde estas mismas coordenadas ideológicas, como atrasado y marginal (Pérez Magallón, 2012).

Su viaje se enmarca en una empresa mayor relacionada con el conocimiento directo del presente político de una Europa que recorrió desde los cuatro puntos cardinales, partiendo de la Francia posrevolucionaria, que a sus ojos se encontraba totalmente desvirtuada en su alejamiento de la fe y de la sociedad aristocrática. En sus primeros viajes de juventud, recogidos en *Mémoires et voyages* (1830), abandona Francia para viajar al Sur, Suiza e Italia, y más tarde partir de nuevo, esta vez al Norte, hacia Inglaterra y Escocia. Habiéndose ya mostrado al público como un hábil escritor de libros de viaje, su próximo destino es España, recogido en *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838), que, situado al Sur y Occidente, parecía

Manuel CONTRERAS JIMÉNEZ, "Sur y Oriente en *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838) del Marqués de Custine: una visión de España entre la civilización y la barbarie", *Artifara* 21.1 (2021) Monográfico, pp. 215-231.
Recibido el 23/05/2021 Aceptado el 07/08/2021

conservar "le moyen âge encore débout", esto es, "l'histoire oubliée, la religion perdue, la féérie dédaignée chez nous" (Custine, 1838, t. I: 64). Pero será su incursión hacia el Oriente la que le termine de consagrar como un maestro del género en su tiempo y un perspicaz observador de la historia y política europeas: *La Russie en 1839* (1845), con la que también ha obtenido una nueva recepción desde la segunda mitad del siglo pasado en el contexto de la Guerra Fría (véase Platon, 2016).

Para nuestro autor, aristócrata y de profundas convicciones católicas, cuyo padre y abuelo fueron ejecutados durante el Terror, la secularización de la sociedad y la política, el ascenso de liberales y republicanos a lo largo de todo el continente, así como los imparables avances tecnocientíficos, amenazan el orden del Antiguo Régimen y le permiten imaginar distopías en las que Inglaterra extiende un modelo económico inhumano al resto de naciones (*Mémoires et voyages*, 1830, t. II) o Europa sufre las invasiones de hordas bárbaras provenientes de Rusia (*La Russie en 1839*, 1843).

De esta forma, considerada su obra viajística en su conjunto, Custine traza un mapa político de Europa para conocer y dar respuesta a la cuestión central de la crisis del Antiguo Régimen; una cuestión que se vuelve vital para el autor, problematizada su propia existencia en cuanto perteneciente a una clase y un poder en retroceso. Este mapa, trazado sin duda a la escala de una ideología que nunca se oculta y que podríamos situar dentro del *renouveau catholique* (Liechtenhan, 1990), contiene una representación singular de España que, sin embargo, apenas ha sido estudiada. Mientras *La Russie* ha merecido una gran atención a lo largo del siglo pasado —desde la edición de Henri Massis (1946) y la posterior traducción al inglés de Kohler (1951) a los estudios tanto anglosajones (Kennan, 1971) como franceses (Nora, 1975), junto con algún breve acercamiento del ámbito español (Cortezón, 1979)— y ha pasado a ser una de las imágenes de referencia universal de la Rusia de los zares[1], *L'Espagne* no cuenta con estudios monográficos[2]. Sí ha sido estudiada en trabajos sobre Custine (Tarn, 1985; Liechtenhan, 1990) o sobre viajeros franceses (Wolfzettel, 1984; Di Febo, 1997; Thompson, 2011), pero, al margen de estos títulos, constituye un texto apenas mencionado en el campo bien roturado de las visiones románticas de España donde cobran especial importancia los viajeros —los archiconocidos Irving, Gautier o Mérimée—, quizá debido a su alejamiento de una imagen únicamente mediada por el "mito romántico" (Andreu Miralles, 2016): las descripciones "pintorescas" de una corrida de toros o de la sensación de peligro experimentada ante la presencia de bandoleros contrasta con los relatos de Olavide, Mariana Pineda o los liberales de Cádiz, que muestran un país en transición hacia modos políticos y sociales pertenecientes al canon europeo, para desgracia del autor.

En las páginas que siguen trataremos de situar el lugar de España dentro de la geografía política de Astolphe de Custine, particularmente en *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Como veremos, este lugar se dibuja a base de una serie de oposiciones —civilización y barbarie; Norte y Sur; Occidente y Oriente— a partir de las cuales la Península va adquiriendo su significación propia. Estas oposiciones, con las que en buena medida se fue construyendo desde el siglo XVIII una idea de Europa y de la modernidad, aparecerán ocasionalmente invertidas en Custine para ofrecer una imagen de España híbrida, romántica y moderna, católica y árabe, desde un texto que oscila entre la literatura y el ensayo político, y que

[1] Véase, por ejemplo, la referencia de Neumann (1999: 92 y 93).

[2] Del mismo modo, *La Russie* cuenta con numerosas ediciones modernas y traducciones: además de las mencionadas de Massis (1946), Kohler (1951) o Nora (1975), podríamos mencionar, entre las más recientes, la edición y traducción al inglés de Anka Muhlstein (2002) o la traducción al español de la edición de Nora por Acantilado (Custine, 2019), que ofrece una selección más extensa de las cartas que la anterior edición española disponible (Custine, 1953). *L'Espagne*, sin embargo, tan solo cuenta con una edición moderna francesa (Tarn, 1991) y no ha sido traducida al inglés o español.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

prefigura no solo algunas de las más conocidas visiones decimonónicas de España, sino también algunas posiciones de referencia del nacionalismo español del siglo XX.

## 1. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE EN LA FILOSOFÍA POLÍTICA DEL MARQUÉS DE CUSTINE

En su monografía sobre Custine, Liechtenhan (1990) destaca desde el título los que considera dos rasgos constituyentes de su figura como autor: *viajero* y *filósofo*. Estos dos rasgos se complementan hasta el punto de que se hacen necesarios el uno al otro, pues Custine encuentra tan solo en el libro de viaje el cauce formal para la expresión de su filosofía, y solo comienza a hacer filosofía desde el momento en que comienza a viajar, es decir, desde el momento en que sus inquietudes políticas y religiosas se enfrentan a la *diversidad* siempre mencionada de los pueblos que componen Europa. De esta forma, si conocer es viajar —como se puede decir metafóricamente: Castro Orellana (2008)—, viajar, desde luego, es conocer, pues, para decirlo con las palabras de Montaigne (1949: 86), "[e]l alma hace durante el mismo [viaje] un continuado ejercicio observando cosas desconocidas y nuevas". Como no puede ser de otra forma, Custine se inscribe en esta concepción heurística del viaje al reivindicar el conocimiento de primera mano de las naciones, ya que "[c]hercher à connaître les lieux et les hommes sans les aller voir, c'est lire les poètes dans des traductions" (1838, t. I: 84).

Si nuestro autor se aleja de la mera especulación filosófica hacia un pensamiento coherente y sistemático, es al tratar de dar explicación a España al trasluz de un análisis político de su realidad. Así, en la primera carta de *L'Espagne*, Custine reflexiona sobre las dificultades propias del género, y conviene en que una de ellas tendría que ver con el "décousu de la vérité" (1838, t. I: 84), esto es, el aparente caos de estímulos al que se enfrenta el viajero y cuya plasmación en el texto, en cuanto mero registro, no tendría ningún interés para el lector. Todo este material heterogéneo y amorfo comienza a tener sentido cuando el autor lo reúne bajo "une pensée dominante", "une idée fixe", que para nuestro autor será, según confiesa, el "scepticisme politique" (1838, t. I: 86 y 88). Este escepticismo político, que se presenta como el hilo conductor de todo lo vivido y observado durante el viaje, debe entenderse dirigido contra el presupuesto *dogmatismo* de las propias ideas democráticas o constitucionalistas dominantes en Francia. Frente a estas ideas, que prevé en su lector, el marqués enuncia la máxima que le acompañará al tratar de comprender España: "Une institution est bonne, le contraire est bon aussi" (1838, t. 1: 88). Todo dependerá de las necesidades concretas de cada pueblo, ya que "[l]a supériorité d'esprit ne suffit pas pour inventer une forme nouvelle en politique; trouver cette forme, c'est l'affaire des peuples, du temps et de choses" (Custine, 1838, t. I : 78). No se trata de "inventar" nuevas formas políticas, entonces, sino de encontrar las formas adecuadas para cada pueblo.

Esta voluntad de neutralidad política podría resultar del todo ingenua si no expresara en realidad la intención de equilibrar la desigual concepción del lector al que va dirigida la obra, respecto al par monarquía absoluta y monarquía constitucional —o república. Ante la presumible condescendencia política del público francés hacia modos de gobierno más "arcaicos" como la monarquía absoluta de Fernando VII, a lo que habría que añadir el papel de la Inquisición siempre presente en las visiones de España desde el siglo XVII, Custine trata de retornar a la simetría propia del punto de partida, desde el cual enfrentarse, sin "prejuicios", a una realidad diferente:

> Chaque siècle a sa manie ; celle du nôtre est d'attacher beaucoup trop d'importance aux formes extérieures de la politique. Les Anglais ont propagé chez nous, sous le patronage de Montesquieu, cette nouvelle espèce de préjugés, et si je voyage c'est pour me défendre de l'influence qu'elle exerce particulièrement sur la France... (1838, t. I : 89)

De este modo, el relato de viaje de Custine parece adquirir funciones propias del ensayo político. Así se presenta también desde la cita de Alexis de Tocqueville que encabeza cada tomo[3], proponiendo un diálogo con su ya célebre *De la démocratie en Amérique* (1835), obra que parece querer emular desde el terreno político contrario: si no desde un *filoabsolutismo*, al menos desde el escepticismo hacia un democratismo universalista, que Custine presenta adoptando la forma de un cierto relativismo cultural contrario a una concepción progresista de la historia y la civilización.

Es precisamente en el espejo de Tocqueville como el marqués comienza a definir su ideal político en un "Post-scriptum" a la Carta XXXI. Custine cita algunos párrafos de *De la démocratie* en los que puede apreciarse un providencialismo democrático, según el cual la historia de la humanidad sería la historia del triunfo de la "igualdad" a pesar de los numerosos obstáculos que presenta la tiranía y el despotismo en sus diferentes formas:

> Si de longues observations et des méditations sincères amenaient les hommes de nos jours à reconnaître que le développement graduel et progressif de l'égalité est à la fois le passé et l'avenir de leur histoire, cette seule découverte donnerait à ce développement le caractère sacré de la volonté du souverain maître. Vouloir arrêter la démocratie paraîtrait alors lutter contre Dieu même. (Tocqueville, 1837: 9 *apud* Custine, 1838, t. II: 350).

Sin embargo, Custine rechaza este esquema temporal lineal-progresista y recuerda que "[o]n ne voit, dans l'antiquité, que des sociétés qui commencent par la démocratie ou qui, ayant commencé sous la monarchie, passent à travers la démocratie pour finir dans la monarchie absolue" (Custine, 1838, t. II: 351). La historia demuestra, entonces, una estructura más bien circular, ya que "[d]'après l'inévitable loi de ces oscillations politiques et naturelles, les États démocratiques penchent vers la monarchie comme les monarchies vers la démocratie" (Custine, 1838, t. II: 353).

La crítica a la visión de Tocqueville se realiza desde la base misma del pensamiento político cristiano de San Agustín de Hipona. Custine distingue claramente los dos niveles de la *ciudad terrena* y la *ciudad de Dios* para subrayar la no trascendencia de las formas políticas *temporales*, en cierto modo anecdóticas o accidentales del orden *intemporal*: "La royauté, aussi bien que la souveraineté du peuple, sont des formes appliquées aux sociétés temporelles qui apparaissent pour un temps sur la terre; la religion chrétienne est le type de la société éternelle" (Custine, 1838, t. II: 352).

De esta forma, Tocqueville, que presenta su obra desde un "terreur religieuse, produite dans l'âme de l'auteur par la vue de cette révolution [democrática] irrésistible" (Tocqueville, 1837: 8 *apud* Custine, 1838, t. I: 349), fallaría al querer atribuir a la providencia de Dios la expansión de la democracia, sin distinguir los niveles terrenal y divino, como hace San Agustín, y por tanto sin tener en cuenta que "Dieu ne veut la durée de rien sur la terre excepté de ce qui peut élever l'âme au-dessus des biens temporels"(Custine, 1838, t. II: 352-353).

Este pensamiento católico implica a su vez divergencias respecto al pensamiento ilustrado sobre las nociones de civilización y barbarie. Para Todorov, el concepto clásico de *barbarie*, que se podría resumir como referente a "those who do not acknowledge that others

[3] "Mon but n'a pas été non plus de préconiser telle forme de gouvernement en général ; car je suis du nombre de ceux qui croient qu'il n'y a presque jamais de bonté absolue dans les lois" (Tocqueville, 1837: 21). Nótese que la cita de Tocqueville puede interpretarse desde un relativismo político como el que Custine parece querer poner en marcha.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

are human beings like themselves" en su acepción más absoluta (2010: 16)[4], pasaría a una cierta irrelevancia a través de la tradición cristiana y su "mensaje universal", para posteriormente, desde el siglo XVI, y a consecuencia de los viajes de europeos a amplias y desconocidas partes del mundo, volver a tener vigencia para explicar las diferencias entre *unos* y *otros* (2010: 19). Desde la Ilustración, habría comenzado a utilizarse el término *civilización* como contrapuesto a la *barbarie* —a partir de textos como *L'Ami des hommes ou Traité de la population* (1757), del Marqués de Mirabeau—, que, unida a una concepción progresista de la historia, relegaría esta al tiempo del pasado, mientras que la civilización, partiendo necesariamente de ella, se abriría paso hacia el futuro (Todorov, 2010: 28-30)[5].

La oposición ilustrada entre civilización y barbarie se construye entonces sobre la noción de un progreso histórico, siendo de esta forma posible adscribir posiciones a las diferentes sociedades en este eje lineal, según el cual unas se encontrarían *atrasadas* mientras otras estarían *avanzadas*. Esta lógica, trasladada a una filosofía política, implicaría que unas naciones asumirían el liderazgo de la civilización con formas de gobierno cada vez más democráticas, mientras otras permanecerían ancladas en la barbarie por medio de regímenes autoritarios. Por el contrario, para Custine no tiene mucho sentido hablar de atraso, pues una posición anterior o posterior en el eje cronológico no predica nada desde el punto de vista político: el valor de las formas de gobierno no se encontrará en su innovación ni en la libertad o derechos ciudadanos, sino en el equilibrio entre el orden terrenal y el divino, esto es, dar "à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu" (Custine, 1838, t. II: 360). La ruptura de este equilibrio que encarnaría el cesaropapismo ruso será uno de los motivos que llevarán a Custine a rechazarlo como modelo político (Platon, 2016: 146), mientras, durante su viaje a España, su ideal romántico de un reino católico y caballeresco oscila entre la esperanza y el desencanto. La esperanza aparece cuando observa en España las aptitudes para desarrollar algo lo suficientemente parecido a una "théocratie pure", pues allí "le roi n'affecte pas le respect pour le catholicisme, parce qu'il est roi; mais s'il est roi c'est parce qu'il est catholique. L'essentiel, en Espagne, ce n'est point la monarchie, c'est la religion". Partiendo de estas condiciones, Custine se atreve a afirmar que España "me paraît plus *avancé* que bien d'autres dans le travail de la transformation politique qu'attend l'Europe entière"[6], posibilidad de redención para el continente que concibe "avec un mélange d'espoir, de crainte, de désirs et de répugnances" (Custine, 1838, t. III: 6).

Sin embargo, sobre todo durante sus estancias en Sevilla y Cádiz, describe una población con el orgullo herido al conocer las críticas externas sobre el atraso de España, y en consecuencia tentada por los ideales europeos de "mundo civilizado" y "progreso", que él cuestiona (Custine, 1838, t. II: 343 y 346). Estos temores respecto al aumento de la influencia de las ideas constitucionalistas y revolucionarias en España se repiten a lo largo de todo el texto, supuestamente fechado en 1831, aunque publicado en 1838. En la introducción, advirtiendo este *décalage*, Custine destaca cómo ya supo advertir durante su viaje en 1831 algunos de los eventos posteriores a la muerte de Fernando VII, que llevaron al poder a los liberales y permitieron reformas, a la vez que se disculpa por cómo estos aparentes atisbos de

[4] Y actuarían en consecuencia: "[Los bárbaros] consider them as similar to animals and thus consume them, or judge them as being incapable of reasoning and thus of negotiating (they prefer to fight), and unworthy of living freely (they remain in subjection to a tyrant); they frequent only their blood relations and are unacquainted with the life of the community as ruled by common laws (they are savages and live scattered apart). Parricide and incest, in turn, are categories that do not exist for animals; the men who commit these acts start to resemble beasts" (Todorov, 2010: 16).

[5] Este mismo esquema dualista proyectado en dos direcciones temporales divergentes tendrá gran recorrido en el siglo XIX, como demuestran, por ejemplo, los discursos que rodean a la Guerra de África (1859-1860) y que contraponían, desde el punto de vista liberal español, civilización, progreso y Europa a barbarie, atraso y África (Sánchez-Mejía, 2013).

[6] Énfasis mío.

lucidez se mezclan con la inocencia mostrada en otros pasajes, como el anterior, en los que conserva la esperanza de que en España cuaje una monarquía católica que extienda su influencia tras sus fronteras.

Según lo que venimos diciendo, la civilización y la barbarie en Custine no están en relación con formas de gobierno concretas ni con supuestos grados de evolución en las sociedades, desde una perspectiva diacrónica. Sin embargo, sí que son conceptos utilizados para interpretar la otredad del territorio que visita. Para el marqués, la oposición entre estos dos conceptos se da en el plano sincrónico y más concreto de las determinaciones de cada sociedad, resultando la civilización de la ausencia de componentes bárbaros relacionados con la violencia, inurbanidad o una consciencia excesivamente limitada del mundo que le rodea a uno. Estos rasgos aparecen, efectivamente, para designar la Península por medio de una imagen híbrida: romántica a la vez que modernizada, y bárbara a la vez que civilizada, sin que estos términos se relacionen siempre según la lógica que podríamos esperar, pues en ocasiones la barbarie observada en España se explica precisamente por su incorporación a la modernidad política europea. Así, en la Carta LII se relaciona el poder acumulado por los bandoleros en Málaga, y la consiguiente inseguridad tanto para ciudadanos locales como para viajeros, con los intentos revolucionarios de los liberales, que han dañado la autoridad de la monarquía e implantado una situación de anarquía en el país (Custine, 1838, t. IV: 95-110).

## 2. LOS LUGARES DE ESPAÑA EN LA EUROPA ROMÁNTICA

La filosofía política del marqués que hemos intentado esbozar esquemáticamente podría relacionarse, además de con el *renouveau catholique*, como hemos señalado, con una ideología "legitimista", como la propia de algunos autores románticos que, desde Francia, se posicionaron a favor de los carlistas para librar en territorio extranjero una batalla política desde la nostalgia del Antiguo Régimen (Blanchard Rubio, 2014). Sin embargo, al margen de lo puramente político, la de Custine es una visión de España esencialmente romántica en cuanto se construye desde las mismas coordenadas geográficas con las que se había trazado en la Ilustración el mapa de la civilización Europea —un Norte avanzado y trabajador frente a un Sur atrasado e indolente, a raíz de las observaciones de, principalmente, Montesquieu en *De l'esprit des lois* (1748)—, siempre con el cambio de signo valorativo positivo que implicaba la conceptuación exotizadora de los márgenes desde la óptica del nacionalismo germánico, que dotaba de dignidad propia e independiente del ritmo de la modernidad a cada pueblo según su historia y sus costumbres genuinas (Andreu Miralles, 2016: 29-35).

Para Custine, España tiene una dignidad propia, independiente de los criterios ilustrados, ligada, en cambio, a un catolicismo incrustado en lo más esencial de su historia, que, en principio, se ofrece concordante con su ideal político. Desde este punto de vista, su declarada ideología confiere a su imagen de España una notable divergencia respecto de la misma tradición en la que se inscribe. Dentro de la tradición francesa de visiones de España, tan relacionadas desde el siglo XVIII con la crítica de los *philosophes* a su atraso cultural, Custine parece abrirse camino en una senda apologética si no menos copiosa, sí menos conocida (Checa Beltrán, 2014). A su vez, dentro de la tradición de visiones románticas, destaca la relativa prudencia con que se aplican los habituales tópicos: no faltan, desde luego, los peligrosos bandoleros o las referencias a la galantería española o el pasado musulmán, aunque, si Théophile Gautier pocos años más tarde reconocerá en los edificios guipuzcoanos de Irún "un aspect bizarre et moresque" nada más pasar la frontera norte (1843: 17), Custine ve en Cádiz, la ciudad andaluza más meridional que visita, "une épreuve de franc-maçonnerie", la misma Francia cuando uno creería estar a un paso de África (1838, t. III: 109); del mismo modo, no oculta su decepción al contemplar la Alhambra y acusa a los viajeros mentirosos —aunque no se mencione, la referencia a Washington Irving (1832) parece clara— de arruinarle su visita al


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

haber exagerado sus bellezas y aumentado sobremanera sus expectativas (Custine, 1838, t. IV: 176 y ss.). La distancia entre el yo viajero y la otredad del territorio que visita parece, entonces, algo más corta y menos extraña, o, si no, menos reconstruida a partir de elementos míticos o literarios.

Ahora bien, por mucho que su visión pueda resultar original, necesariamente debe inscribirse en los surcos en que históricamente se venían construyendo desde el siglo XVIII la idea de Europa y de civilización, que en buena medida resultaba de un cruce de oposiciones culturales binarias asociadas a zonas geográficas. Entre estas oposiciones, como ya hemos apuntado, se encuentra la de Norte y Sur; pero también la de Oriente y Occidente: como se ha venido pensando desde la conocida obra de Edward Said (1978), Oriente fue conceptuado como la gran *otredad* de Europa, y la Península, a raíz de su pasado musulmán medieval, ocupó —a pesar de ser el extremo occidental de la geografía europea— una intersección indeterminada entre estos dos mundos simbólicos. En este sentido, como indica Xavier Andreu, en "la Europa romántica, España siguió funcionando como un «otro» fundamental del relato de la modernidad occidental. Se situó en el espacio liminar en el que se cruzaban axialmente Norte y Sur, Oriente y Occidente" (Andreu Miralles, 2016: 39-40). Es precisamente a la luz del cruce de estas dos oposiciones como intentaremos disociar las contradicciones que se presentan en la España descrita por Custine.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

### *2.1. Norte y Sur*

En *De l'esprit des lois* (1748), Montesquieu construye una oposición entre Norte y Sur partiendo del efecto que las condiciones climáticas ejercen sobre los pueblos: si el calor del sur, benevolente con las cosechas, permitía que sus habitantes se relajaran y se abandonaran a las pasiones, el mal tiempo del norte exigía allí mayor industria y trabajo, despertando en última instancia la racionalidad necesaria para sobreponerse a la naturaleza adversa. Esta oposición llevaba consigo tonalidades de feminidad y masculinidad asociadas respectivamente al Sur y al Norte (Bourdieu, 1980: 24).

Sobre los carriles de esta misma estructura ideológica transitará una nueva dialéctica del Norte y el Sur en clave romántica cuando Madame de Staël conciba la historia literaria con la forma de un avance septentrional, desde los modos clásicos y homéricos de las literaturas griega y latinas hacia los modos románticos y osiánicos de las literaturas germánicas, en su obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Pero este progreso no será solo literario, sino que lo literario es más bien un síntoma de un progreso histórico, que sitúa ahora su *caput mundi* en Alemania, y no en Francia, como había entendido Montesquieu (Dainotto, 2007: 147 y ss.). En la influencia y desarrollo de estas ideas tendrán una gran importancia los vínculos que se establecieron en el "círculo de Coppet", donde se reunieron en torno a Staël los hermanos Schlegel o el suizo Simonde de Sismondi, quien más tarde ejercitó los mismos esquemas historiográfico-literarios en *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813) —que el propio Custine leyó (1838, t. IV: 258).

Así, en la visión de estos autores románticos, el eje horizontal que divide el Norte del Sur europeo, que aparentemente en Montesquieu no derivaba más que de observaciones sociales particulares, se impregna de significaciones culturales, religiosas o raciales que enfrentan a los pueblos latinos, más antiguamente civilizados y decadentes, a los germánicos, cuyo *volksgeist* se presenta joven y vigoroso. El cristianismo será el elemento aglutinador que mantenga así unida a una Europa profundamente dividida en dos —en tres, si se tiene en cuenta la "raza" eslava— (Staël, 1813: 1-9).

Astolphe de Custine necesariamente hubo de estar influido por todas estas concepciones de Europa. Ya en su juventud frecuentó círculos literarios alrededor de Friedrich Schlegel, estuvo muy interesado en la literatura y filosofía alemanas y fue siempre muy cercano a Staël y el círculo de Coppet (Liechtenhan, 1990: 12-17; Tarn, 1991: III y IV) —no en vano la madre

de nuestro viajero, Delphine de Custine, inspiró la conocida novela de Staël que lleva su nombre de pila (*Delphine*, 1802). Será en sus *Mémoires et voyages* (1830) donde ponga a funcionar por primera vez estos esquemas que, no obstante, adquieren una evidente originalidad por medio de la presencia disruptiva de Inglaterra. Tras un viaje al sur de Italia, más o menos previsible desde la perspectiva de la larga tradición del *Gran Tour*, y un viaje a Suiza, paisaje idealizado y marcado por la mayor presencia de un yo reflexivo sobre su propia escritura, en el tercer viaje recogido en sus *Mémoires et voyages*, a Inglaterra y Escocia, aparece una mirada en la que ya se deja ver el claro interés político-religioso que caracterizará el resto de su obra viajística.

En este texto el marqués se detiene a describir las minas de carbón inglesas como grutas "infernales" que comunican el mundo con "l'empire des ténèbres" (Custine, 1830, t. II: 207-208). Durante largas páginas se amplía esta metáfora hablando del minero que le acompaña como de un "malhereux animal" desprovisto de humanidad y se hace hincapié en los riesgos que corren los trabajadores, entre los que se encuentran niños que suben y bajan de la mina tan solo ayudados de una cuerda (1830, t. II: 214 y 216). Para Forycki, Custine habría sido pionero en su crítica al capitalismo anglosajón, mostrando Inglaterra como "une terre inhumaine —un monde privé de liberté. En comparaison avec l'Italie —patrie des arts, berceau de la civilisation antique et chrétienne, les Îles Britanniques sont l'emblème de la barbarie et de l'âpreté au gain" (2019: 64). Los abrumadores avances tecnológicos que Custine observa en las industrias británicas quedan frivolizados al presentar la máquina de vapor como el "alma" que todo lo anima en la isla (1830, t. II: 209) y se critica su "religion protestante" porque, pese a favorecer "entr'autres libertés, celle du comerce et de l'industrie" —nótese la correspondencia con las célebres tesis de Max Weber—, su materialismo impide a los ingleses desarrollar un verdadero talento para las artes (1830, t. II: 161-162).

El resultado es una imagen de Gran Bretaña que condensa numerosos tópicos negativos y se yergue como contramodelo político y social, que amenaza Europa entera "par trop admirateur et trop crédule", renovando un "antagonisme entre le Sud et le Nord, ancien jeu littéraire, [que] se termine toujours au détriment des pays septentrionaux", señala Liechtenhan (1990: 63 y 64). El eje horizontal que separa Norte y Sur, entonces, ha mutado respecto a las consideraciones ilustradas y románticas, determinado por la ideología católica de Custine: la oposición fundamental se establece aquí entre un Norte cuya religión protestante y materialismo ha degenerado hacia formas frívolas e inhumanas al prescindir de la fe en su función vertebradora de la sociedad política, y un Sur que resiste tanto a los atractivos de la revolución industrial y científica como a las quimeras democráticas, gracias a las profundas raíces que habría hundido en ellas la religión desde siglos atrás —el arte, elemento al que Custine dota de las mayores dignidades, también saldría beneficiado en las sociedades católicas. Esta será la tensión fundamental que Custine sondeará en España: un país que al inicio de su viaje parecía conservar "le moyen âge encore debout" (1838, t. I: 64), pero que, a medida que lo recorra, irá mostrándose más afectado por los males de la modernidad.

De esta manera, la imagen de España en *L'Espagne sous Ferdinand VII* se construye en buena medida a través del espejo de Inglaterra, cuyo contrapunto está presente en todo momento: "En Espagne, il y a du naturel dans tout, comme du factice en Angleterre" (Custine, 1838, t. II: 309). Aunque, además de la habitual atribución romántica de la espontaneidad o naturalidad española —donde en ocasiones opera una cierta concepción rousseauniana de la civilización— la diferencia aparece tras la observación de sendas estructuras sociales. Así, la Península tiene en su organización social católica un "précieux trésor" no valorado que contrasta con los intereses materiales que vertebran la sociedad inglesa:

> Ici c'est à la religion catholique poussée jusqu'à ses dernières conséquences, que la société a dû jusqu'à présent sa forme et sa vie. Un protestant de bonne foi doit être


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

> au supplice en parcourant l'Espagne, de même que je me sens mal à mon aise dans un état comme l'Angleterre fondé uniquement sur des intérêts matériels. (1838, t. II : 319).

En otras ocasiones, cuando la comparación tiene un cariz más político que social, es Francia el término que configura la oposición con España:

> L'Espagne est en tous points le contre-pied de la France. Il y a loin des avantages qui reposent uniquement sur le génie d'un peuple, à ces vanités politiques dont la victoire est enregistrée dans des constitutions de papier. Les parchemins des nations me paraissent plus vains que ceux des familles. Une charte ne peut créer la liberté; elle la constate. (1838, t. I: 201).

El liberalismo que anima el orden político francés, entonces, se presentaría inocente al tratar de asegurar formalmente, por medio de una constitución, una serie de atributos sublimes —igualdad, libertad, etc.— que tan solo pueden darse orgánicamente y dentro de unos límites, en el seno de la propia vida familiar y a través de una codependencia social que se contrapone a "l'absurdité antisocial" que hay detrás de la concepción del individuo como ciudadano independiente (1838, t. I: 201). Así, frente a las ideas universalistas de "igualdad" y "libertad" que dominan la Europa moderna —esto es, aquella del Norte—, Custine destaca la "igualdad moral" de los españoles y una auténtica libertad ligada a su independencia de los placeres fútiles (1838, t. I: 204). Todas las formas políticas y sociales que se describen como propias del mundo moderno, que aglutina el mundo anglosajón y francés, tienen un efecto funesto sobre el alma que no se presenta en España, cuyos habitantes son "realmente" felices: "Nos idées toutes pratiques, notre industrie envieuse, nous enrichissent peut-être; mais à coup sûr elles ne nous égaient pas. On parcourerait l'Ecosse et les Etats-Unis sans trouver des hommes d'aussi bonne humeur que les habitants des Castilles" (1838, t. I: 204). Citando unas palabras pronunciadas supuestamente por el embajador inglés, parece confirmarse todo lo anterior, pues una autoridad de indudable carácter *civilizado* así concuerda con nuestro viajero: "[Q]ue souhaiter pour les nations, quand on voit en Espagne, au lieu de la misère et de la barbarie supposées par les publicistes, des visages satisfaits, des paysans joyeux et plus indépendants, plus fiers qu'aucun peuple de l'Europe?" (1838, t. I: 206).

No obstante, este aparente equilibrio social católico que se da genuinamente en España cuenta con serias amenazas. Así lo expresa un testigo anónimo —uno de "les hommes les plus sages que j'ai pu interroger"—, cuando le advierte de que

> En Espagne, le monde moral est menacé d'une invasión étrangère. […] Si l'on ouvre la porte aux innovations, l'antique foi espagnole sera remplacée par des systèmes empruntés aux nations qui priment dans l'Europe moderne, et se prétendent appelées à diriger la civilisation du genre humain. (Custine, 1838, t. II : 324).

Custine no solo concuerda en apariencia con su interlocutor, sino que en su mismo viaje nos mostrará ejemplos de estas injerencias extranjeras. En su carta XLIV, dirigida a Heinrich Heine y quizá la más novelesca de *L'Espagne*, vemos cómo Boyd, un joven inglés que viaja junto a Custine en barco hacia Tarifa, "émissaire de la propagande revolutionaire", resulta ser, tras una larga intriga, el asesino del gobernador de Cádiz, un "criminel ridicul, franc-maçon errant" (1838, t. III: 249-294).

Considerando todo lo visto en los párrafos anteriores, parece que la oposición Norte-Sur, efectivamente, como señalaba Liechtenhan, se decide a favor del Sur, identificado con la zona católica de Europa. A su vez, teniendo en cuenta las visiones tanto internas como externas de España que se suceden durante el siglo XIX y XX, la de Custine parece prefigurar algunas

posiciones de referencia dentro del pensamiento español. En primer lugar, como epígono ilustre del nacionalismo católico del siglo XIX, Menéndez Pelayo manejará un esquema Norte-Sur parecido al entender la contrarreforma como la lucha de "un pueblo de teólogos y soldados, que echó sobre sus hombros la titánica tarea de salvar, con el razonamiento y con la espada, la Europa latina de la nueva invasión de bárbaros septentrionales" (2011: 154). España formaría parte de un sur católico y latino que persiste en una batalla religiosa contra la degeneración moral del norte, esquema que también tendrá recorrido en el siglo siguiente a través de diversas modulaciones: desde Unamuno hasta lo que Thomas Mermall llamó el "humanismo conservador" después de Ortega: autores como Eugenio d'Ors, Pedro Laín Entralgo o Gonzalo Torrente Ballester que utilizaban "la oposición casi maniquea de los dos estilos principales, el mediterráneo (clásico, católico, jerárquico) y el nórdico (protestante, romántico, liberal)", en sus primeros escritos (1978: 28). La crítica de estos autores presenta, como en Custine, una "hostilidad hacia el racionalismo científico [que] incluye también un rechazo del individualismo y de la democracia, que se consideran causantes de la deshumanización" (Mermall, 1978: 32).

### *2.2. Occidente y Oriente*

Según lo que acabamos de ver, el modelo católico-meridional de organización social, donde "libertad" o "igualdad" serían conceptos entendidos como orgánicos y a la escala de comunidad, frente al modelo protestante-septentrional que concibe "libertad" o "igualdad" formalmente y a la escala del individuo, resultaría claramente preferible y se acercaría más al ideal de civilización custiniano. En España nos encontraríamos con una "civilisation religieuse" donde la moral recae sobre instituciones eclesiásticas, frente a la "civilisation purement littéraire" de Francia, donde aquella recae en la prensa, siempre concebida desde su vertiente más amarillista (Custine, 1838, t. I: 235; 241 y ss.).

No obstante, la imagen de España no se detiene en esta sola oposición Norte-Sur, sino que adquiere tonalidades muy diferentes cuando es atravesada por la oposición Occidente-Oriente. Es aquí donde la visión de Custine se desprende de un cierto esquema ilustrado —invertido desde su ideología conservadora— para volverse plenamente romántica. Si bien Staël situaba a la Península dentro del continuum meridional latino (1813: 1-2), esta parecía descollarse del simplificado esquema. La realidad cultural e histórica de España y Portugal se ofrecía sustancialmente diferente a las cualidades clásicas que se atribuían al sur y el sustrato latino de la Península acababa diluyéndose bajo la *diferencia* que suponía el largo choque entre "godos" y "árabes", que constituye uno de los elementos basales del mito romántico. Como explica Diego Saglia, a propósito de los análisis de August Wilhelm Schlegel sobre la literatura española,

> The genuine culture of modern Europe is the Romantic one, in that it originated from the medieval fusion of the Northern invaders with the Christianized Latin populations of the South. The Spanish reality is, then, a perfect confirmation of this theory, caught as it is between similarity with modern Europe and a rooted strain of cultural and temporal otherness. (1997: 130).

España formaría parte de un Sur, pero, en virtud de su pasado musulmán, de un Sur *oriental*, esto es, de un Sur *otro*, extraño a Occidente. Si bien la mirada orientalizadora de la Península puede hallarse en el siglo XVIII, en ediciones donde se rescatan romances moriscos españoles —*Reliques of Ancient English Poetry*, de Thomas Percy (1765); *Volkslieder*, de Johann G. Herder (1778)—, esta toma especial consistencia durante las primeras décadas del siglo XIX.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

En este sentido, es especialmente conocida la cita de Victor Hugo en *Les Orientales*: "l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine" (1829: X)[7].

A su vez, esta consideración de la Península aparecía bajo coordenadas ideológicas que significaban el "Oriente". Desde la filosofía estética romántica, su conceptuación ha de ser entendida como *extraña* respecto a la referencia de un ego occidental y cristiano, pero cuya aproximación problemática despertaba o revigorizaba el *genio* vernáculo, por medio del redescubrimiento de los fundamentos más originarios de la propia cultura occidental. Así, Friedrich Schlegel trabajó sobre las relaciones que Oriente había mantenido históricamente con Occidente, llegando a plantear la hipótesis lingüística del indoeuropeo y la génesis oriental —especialmente en torno al río Indo— de toda forma de civilización. Los contactos de pueblos occidentales con el "Oriente" a lo largo de la historia se mostraban fértiles "espiritual" y poéticamente: precisamente, para ambos Schlegel, la literatura de la Península ejemplificaba un distanciamiento original respecto de los modos clásicos y latinos, idealmente representado por los romances moriscos de la Península, que juntaban materia bélica y amorosa. Una nueva mitología *romántica* necesitaría de contactos semejantes con la otredad oriental para desarrollar una potente estética moderna (Germana, 2010: 85-86)[8].

Todas estos presupuestos románticos conectan, además, con los mismos inicios del "orientalismo" como disciplina de estudio, nacida del contacto del imperialismo francés a comienzos de siglo con el Norte de África. Sus figuras más relevantes —Silvestre de Sacy, Ernest Renan— se arrojaron a la labor de acercar "Oriente" al estudiante europeo, configurando los contornos de su objeto de estudio, sobre todo, a través de crestomatías literarias (véase Said, 2008: 175-206). La imagen que se derivaba era la de un territorio lejano en el espacio y el tiempo, cuyos momentos culminantes se encontraban borrados, yacientes entre el polvo de la historia como reliquias seculares y fragmentarias que el historiador debía recomponer. En el sentido de lo que venimos diciendo, la conceptuación del Oriente era la propia de un universo mítico, en buena medida incognoscible racionalmente.

La imagen de España que nos muestra el marqués está necesariamente marcada por el contexto que acabamos de apuntar. Liechtenhan especula con la posible irritación de un Custine que habría deseado realizar él primero el *Voyage en Orient* (1832) de Lamartine, del que aquel a la Península no sería sino un "succédané" (1990: 68-69). Aunque, al margen de esta posibilidad, la "orientalización" de España tiene, como hemos visto, todo el sentido de su época, y acaba siendo explícita: tras unas divagantes reflexiones sobre las diferencias que ha observado en las diversas naciones europeas, observa que tanto Rusia como España, "toutes deux tiennent plus inmédiatement à l'Orient qu'aucune des autres nations de l'Europe dont elles forment les deux extremités" (1838, t. II: 236). Si la "orientalidad" rusa puede justificarse desde una acepción meramente geográfica, no así la española, que adquiere esta cualidad por virtud de una acepción cultural relativamente vaga, denotativa de una otredad que envuelve Occidente tanto por el Este eslavo y otomano como por toda la costa norteafricana. Custine, consciente quizá de esta indeterminación, se declara "decidido" a identificar África con Oriente por una suerte de intuición o capricho de escritor que ahora aleja su texto del ensayo político y lo vuelve a situar en el habitual terreno cuasi literario —"bifronte" entre lo literario y lo documental, para Carrizo Rueda (1997)— de los relatos de viaje:

[7] Habría que mencionar también *The Alhambra*, de Washington Irving (1832). En cualquier caso, para estas cuestiones suficientemente conocidas, remitimos al ya citado trabajo de Xavier Andreu (2016).

[8] En esta línea, es interesante comprobar cómo la orientalización de la Península se da a menudo y con gran intensidad en la historización de sus literaturas, como ha destacado Santiago Pérez Isasi (2012). Del mismo modo, esto se puede observar en la recepción de algunos autores concretos, como es el caso de Fernando de Herrera, estudiado por Mercedes Comellas (2020).

> Je n'ai pas vu l'Orient, et je suis décidé à le confondre avec l'Afrique que je vois. Je vous prie, donc d'être persuadée que la Barbarie et l'Arabie se ressemblent à s'y méprendre. Si vous me demandez sur quoi se fonde cette opinion, je vous répondrai qu'elle est un des besoins actuels de mon imagination. (Custine, 1838, t. III: 155).

Esta identificación de la Península con Oriente, a su vez, se expresa en la geografía europea de Custine con nuevas oposiciones. Si, por un lado, la imagen de España se configuraba con la oposición respecto a Francia o Inglaterra en el eje Norte-Sur, por otro lado, ocurre lo mismo respecto a Italia, que aparece como referencia dentro del Sur católico que determina la diferencia de la Península en cuanto a su sustrato *oriental*. Para el marqués, en "Italie tout est doux et attrayant", mientras en España "la physionomie, la parole, le caractère des hommes, et jusqu'à l'air qu'on respire: tout est âpre" (Custine, 1838, t. I: 174). Del mismo modo, Italia sería "un monde idéal auquel Dieu avait confié, comme en dépôt, le secret des grands ouvrages de l'art", mientras "Espagne est le pays de la force" (Custine, 1838, t. I: 174 y 175). Esto se debería, principalmente, a sustratos diferentes en sendas poblaciones —"facultés primitives différentes"—, puesto que "[c]e n'est pas la Grèce que retrace l'Espagne, c'est l'Orient; le sang africain s'y mêle à tout", algo que se puede apreciar tanto en los edificios como en los ojos de las mujeres españolas: "tout y rappelle la race arabe" (Custine, 1838, t. I: 175 y 176).

El contacto entre Occidente y Oriente producido en la Península habría causado una suerte de ósmosis entre sendas poblaciones enfrentadas y convivientes. Así, por un lado, el sustrato cristiano hispanorromano habría tenido un efecto civilizatorio estructural respecto al gobierno de los territorios musulmanes: pues los "Africains […] ne se sont montrés nulle part si policés que sur le sol chrétien". Por otro lado, los españoles, "surtout à l'Andalousie", habrían conservado "quelque chose de leur sang, de leurs amours, de leur génie" (Custine, 1838, t. I: 176). Todos estos elementos que habrían heredado los españoles de los árabes se relacionan, como también es habitual en la misma literatura de viaje a España que lo precede[9], con lo *excesivo*: "l'emphase, l'exagération, le goût des longs récits, où se glissent toujours quelques circonstances inventées" (Custine, 1838, t. I: 176).

Lo oriental de la Península permanece, entonces, en el "carácter" de sus habitantes, de sus edificios y de sus paisajes —áridos y hostiles en contraste con el paisaje idealizado de Suiza e Italia—, y no tanto en la forma en que ese carácter pueda organizarse socialmente, que derivaría, como hemos visto, de una estructura política católica. Buena parte de las contradicciones que se aprecian en Custine respecto a su idea de España se pueden explicar desde esta dialéctica implícita de unos rasgos psicosociales orientales —con la vaguedad con que esto siempre se concibe, señalándose a veces también como meridional o "africano"— frente a una estructura política y social idealizada. Los primeros pugnarían por salir a flote y manifestar su "barbarie", mientras la segunda armonizaría, en la medida de lo posible, las relaciones de un pueblo guerrero y pasional por medio de la fe y las instituciones encargadas de salvaguardarla.

Es, por tanto, en las fisuras de esta estructura social católica, por donde emerge una barbarie relacionada con el elemento oriental. De esta forma, un grupo de bandoleros que habrían asaltado una iglesia en la ruta a Córdoba se presentan como "tribus du désert" que asaltan un convento en Abisinia, teniendo en cuenta que los bandoleros siempre se relacionan con un estado de salvajismo, descritos como "barbares [que] nous font payer cher la curiosité

[9] Así se expresaba Alexandre de Laborde en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (1808): "La littérature espagnole, quoique épurée, quoique marchant à grands pas vers sa perfection, conserve cependant encore une touche de ce qu'elle fut autre fois; elle conserve ses phrases, souvent trop cadencées, un emploi, quelquefois trop répété, de mots sonores et pompeux, un goût qui s'éteindra difficilement, pour le merveilleux, pour la métaphore, pour l'hyperbole, un vrai goût oriental" (1808: 254).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

qui nous porte à étudier de près leur barbarie" (Custine, 1838: t. II: 88 y 89). Si esta "barbarie" podría explicarse por su alejamiento de la ciudad —esto es, la civilización—, en el núcleo mismo de esta el "carácter" bárbaro del pueblo español vuelve a revelarse incluso con mayor vigor en la fiesta de los toros: "Plaisir des peuples encore barbares et des hommes blasés, ce divertissement, plus sensuel qu'intellectuel, est de ceux où l'on accourt des deux extrémités de la civilisation". Y, de nuevo, pese a la referencia más cercana de las peleas de gladiadores romanas, el elemento bárbaro se pone en relación con lo oriental:

> Le goût qui préside au divertissement favori des Espagnols n'a rien qui rappelle l'antique. La variété, la couleur, le style des habillements, le choix des ornements de l'amphithéâtre, et jusqu'au tour d'esprit des spectateurs, tout nous reporte aux descriptions des *Mille et une Nuits*: rien dans tout cela ne nous retrace les jeux du cirque. (Custine, 1838, t. I: 294).

Del mismo modo, las esencias árabes de la Península aparecen al otro lado del estrecho de Gibraltar. Durante su breve incursión en Marruecos, la gran diferencia que observa Custine entre Tanger y España viene determinada por la religión y la estructura social que de esta se deriva, pero no del carácter del paisaje o los habitantes, que se confunden entre sí. Su primera impresión es que no hay nada en África que no haya en cualquier otra región "stérile et sauvage", de forma que "[l]a baie de Tanger ressemble tout à fait à l'Espagne, et la ville me rappelle plusieurs des ports de l'Andalousie". La particularidad la establecería el hecho de que "le mahométisme est la religion de la guerre", lo que hace que, a diferencia de los españoles, los marroquíes vivan en un estado militar, cuyo orden viene impuesto exclusivamente por la fuerza (Custine, 1838, t. III: 310). Poco más tarde, en la misma carta, insiste en la misma idea y especula con las posibles diferencias no solo religiosas, sino también raciales, que hacen mejores a los españoles:

> Toute l'Espagne se reconnaît en germe chez les Maures; mais soit que ces germes aient avorté ici, soit que leurs productions aient dégénéré, soit que l'influence du christianisme et le mélange des races sur la terre d'Europe aient été favorables au développement du génie humain, tout est moins bien de ce côté de la mer que de l'autre. (Custine, 1838, t. III: 316-317).

No obstante, una vez dada la "orientalidad" de la Península, esta se abandona al carácter literario del texto y adquiere la recurrencia de un *leit motiv*, a la vez que la entidad de un prisma que permite interpretar todo tipo de experiencias durante el viaje. Así, la imagen de unos pastores manchegos se presenta como una escena bíblica y oriental: "Ces pâtres vivent, comme au temps des patriarches, dont les serviteurs menaient paître les chameaux dans les plaines de la Mésopotamie, ou comme vit encore l'Arabe qui fait pâturer dans le désert les cavaliers de son maître" (Custine, 1838, t. II: 16). Más tarde, describiendo una posada solo compuesta de cuatro paredes, el viajero se pregunta si está en Turquía o Siria (1838, t. IV: 25), y en su camino a Ronda el ruido de las cigarras evoca "la musique des Maures", mientras se describen las escamas de los lagartos que toman el sol sobre la roca tórrida como armaduras de Damasco (1838, t. IV: 29-30).

La literaturizada orientalidad de la Península, despegada ya del propósito científico que se atribuía al emparejar su texto con aquel de Tocqueville, permite a Custine no solo sondear la barbarie del territorio visitado, sino, en virtud de la vaguedad de ese Oriente, ascender incluso en una vía mística y poética hacia la presencia de un Dios ya olvidado en la Europa civilizada, pero que se deja ver en los paisajes inhóspitos de Andalucía, ante el océano que se abre frente a la costa africana (1838, t. III: 247), o en el "edén" fabricado por los árabes en Granada —"capitale du Monde romantique" (1838, t. IV: 128)—, donde hicieron florecer

jardines a la imagen de un paraíso veterotestamentario, a pesar de una naturaleza árida, con la ayuda de técnicas de regadío que recuerdan el vigor de una civilización ya perteneciente al pasado (1838, t. IV: 73-76).

## 3. CONCLUSIÓN

*L'Espagne sous Ferdinand VII* de Astolphe de Custine, como ya se ha visto (Thompson, 2011), es una pieza fundamental dentro de la cadena de relatos de viajes a la Península que van elaborando el mito de la España oriental. Situado después de la publicación de *The Alhambra* (1832) de Washington Irving, pero antes del *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier (1843) o *Carmen* de Prosper Mérimée (1847), el libro de viaje de Custine gozó de una buena recepción en su época y en la sociedad parisina, entre la que cabe destacar a su admirador Honoré de Balzac, quien le agradecía su retrato del país vecino: "J'ai un compte à solder avec vous, vous m'avez évité de voir l'Espagne" (*apud* Pierrot, 2008: 116).

No obstante, la dimensión romántica del texto emerge —de entre una gran cantidad de cartas, dedicadas a múltiples personalidades y con cierta independencia unas de otras— cuando Custine se muestra más escritor; figura que, junto con las de *viajero* y *filósofo*, destacadas por Liechtenhan, supone el tercer vértice constituyente de una mirada original y contradictoria. *L'Espagne* también es un texto donde se ensaya una posición política determinada, conservadora y católica, que sitúa a España en un lugar diferente del acostumbrado. La monarquía de Fernando VII oscila continuamente entre la idealización y la esperanza, por un lado, y la barbarie y el desencanto, por otro. Precisamente en el primer término de la oscilación es donde creemos que sale a la luz una imagen de España que destaca en el conjunto de imágenes decimonónicas, heredera de una inversión de los valores Norte y Sur europeos por razón de fe religiosa. En el sondaje fracasado de un modelo político católico que pueda hacer contrapeso a las ideas revolucionarias en el continente es precisamente donde vemos una imagen de España más conectada a la modernidad canónica, para diferenciarse de otras visiones románticas tendentes a desgajar la Península del presente histórico en favor de un tiempo mítico indeterminado.

La superposición de las dos visiones, que nos ha permitido disociar el análisis por medio de los dos ejes geográficos —idealización de un Sur católico y latino, exotización de una Península de caracteres orientales— da como resultado una imagen híbrida de España, atrapada entre la civilización religiosa y una barbarie atávica, que encamina el país hacia un conflicto político instigado por fuerzas extranjeras y continuado por revolucionarios nacionales que son enfrentados por una autoridad monárquica cada vez más a la defensiva. En la España de Custine, la idealizada sociedad católica va borrándose a medida que se recorre, dejando a su paso una barbarie que pertenece tanto a un sustrato oriental como a la modernidad de las sociedades secularizadas y el liberalismo democrático.

## Bibliografía

ANDREU MIRALLES, Xavier (2016) *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus.

BLANCHARD RUBIO, Laetitia (2014) "Civilización y cultura romántica durante la primera Guerra Carlista (1833-1839): una visión idealizada del pueblo vasco", en Jesús González Fisac, ed., *Barbarie y civilización*, Cádiz, Editorial UCA, pp. 83-93.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

BOURDIEU, Pierre (1980) "Le Nord et le Midi: Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu", *Actes de la recherche en sciences sociales* 35, pp. 21-25.

CANO, José Luis (1986) "Málaga vista por el marqués de Custine en 1831", *Jábega* 54, pp. 53-58.

—— (1989a) "El marqués Custine en Andalucía (II)", *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños* 1, pp. 8-14.

—— (1989b) "El marqués Custine en Andalucía (III)", *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños* 2, pp. 15-24.

CARRIZO RUEDA, Sofía (1997) *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.

CASTRO ORELLANA, Rodrigo (2008) "Filósofos Y Viajeros. El pensamiento como extravío", *Astrolabio: Revista Internacional De Filosofía* 6, pp. 1-12, https://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/view/197645 (27 de abril 2021).

COMELLAS, Mercedes (2020) "La romantización del Parnaso español. Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano", *Creneida: Anuario de literaturas hispánicas* 8, 221-253.

CORTEZÓN, Daniel (1979) "El marqués de Custine, un visitante molesto", *Historia 16* 39, pp. 57-64.

CHECA BELTRÁN, José (2014) *Demonio y modelo: dos visiones del legado español en la Francia ilustrada*, Madrid, Casa de Velázquez.

CUSTINE, Marqués de (1830) *Mémoires et voyages*, 2 vols., Paris, A. Vezard.

—— (1838) *L'Espagne sous Ferdinand VII*, 4 vols., Paris, Ladvocat.

—— (1953) [1843] *Rusia, ayer como hoy*, Barcelona, Destino.

—— (2019) [1843] *Cartas de Rusia*, Barcelona, Acantilado.

DAINOTTO, Roberto Maria (2007) *Europe (in theory)*, Durham and London, Duke University Press.

DI FEBO, Giuliana (1997) "La Spagna pittoresca: banditi e viaggiatori", *Spagna contemporanea* 11, pp. 17-30.

DUSSEL, Enrique (1992) *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Madrid, Editorial Nueva Utopía.

FORYCKI, Remigiusz (2019) "Métamorphoses de l'Europe dans les voyages d'Astolphe de Custine", en Remigiusz Forycki, ed., *L'Europe et ses intellectuels*, Warszawa, Praca naukowa, pp. 59-67, https://doi.org/10.31338/uw.9788323538141 (05 de mayo 2021)

GAUTIER, Théophile (1843) *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier.

GERMANA, Nicholas A. (2010) "Self-Othering in German Orientalism: The Case of Friedrich Schlegel", *The Comparatist* 34, pp. 80-94.

HUGO, Victor (1829) *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin.

IRVING, Washington (1832) *The Alhambra*, London, Henry Colburn and Richard Bentley.

KOHLER, Phyllis Penn (trad.) (1951) *Journey for our time: The Russian journals of the Marquis De Custine*, Astolphe de Custine, Chicago, Henry Regnery.

LABORDE, Alexandre de (1808), *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, t. V, Paris, H. Nicolle.

LIECHTENHAN, Dominique (1990) *Astolphe de Custine, voyageur et philosophe*, Paris, Honoré Champion.

MASSIS, Henri, ed., (1946) *Lettres de Russie*, Astolphe de Custine, Paris, Plon.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (2011) *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro V, Barcelona, Editorial Linkgua USA.

MERMALL, Thomas (1978) *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega*, Madrid, Taurus.

MONTAIGNE, Michel de (1949) *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

MUHLSTEIN, Anka, ed., (2002) *Letters from Russia*, Astolphe de Custine, New York, New York Review Books.

NEUMANN, Iver B. (1999) *Uses of the Other: "The East" in European identity formation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

NORA, Pierre, ed. (1975) *Lettres de Russie*, Astolphe de Custine, Paris, Gallimard.

PÉREZ ISASI, Santiago (2012) "Imágenes de la Península Ibérica en la historiografía literaria romántica europea", en María Jesús Fernández García y María Luisa Leal, coords., *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 181-198.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2012) "Apologías, identidad nacional y el desplazamiento de España a la periferia de la Europa «moderna»", en José Checa Beltrán, ed., *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 13-40.

PIERROT, Roger (2008) "Balzac et Astolphe de Custine : Lectures critiques de leurs œuvres dans la correspondance échangée de 1835 à 1846", *L'année balzacienne* 9, pp. 105-138.

PLATON, Mircea (2016) "Astolphe de Custine's *Letters from Russia* and the Defense of the West: Patterns of Prejudice from Henri Massis to Walter Bedell Smith", *Russian History* 43-2, pp. 142-180.

SAID, Edward W. (2008) [1978] *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo.

SAGLIA, Diego (1997) "«The true essence of romanticism»: Romantic theories of Spain and the question of Spanish romanticism", *Journal of Iberian and Latin American Studies* 3-2, pp. 127-145.

SÁNCHEZ-MEJÍA, María Luisa (2013) "Barbarie y civilización en el discurso nacionalista de la Guerra de África (1859-1860)", *Revista de Estudios Políticos* 162, pp. 39-67.

STAËL, Anne Louise Germaine (1813) *De l'Allemagne*, tomo I, Paris, H. Nicolle.

TARN, Julien-Frédéric (1985) *Le Marquis de Custine: Ou les malheurs de l'exactitude*, Paris, Fayard.

—— ed.) (1991), "Préface", en Marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Éditions François Bourin, pp. I-XIV.

THOMPSON, C. W. (2011) "Between Dreams, Desires, and Realities (2): The 'Orient' and Spain", en C. W. Thompson, *French Romantic Travel Writing: Chateaubriand to Nerval*, Oxford, Oxford University Press, 10.1093/acprof:oso/9780199233540.003.0007 (10 de marzo 2021).

TOCQUEVILLE, Alexis de (1837) *De la démocratie en Amérique*, tomo I, Hauman, Bruxelles.

TODOROV, Tzvetan (2010) *The fear of barbarians: beyond the clash of civilizations*, Chicago, The University of Chicago Press.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5835
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

WOLFZETTEL, Friedrich (1984) "Fabrik und Schwann; zum Verhältnis zwischen Tourismus und Industrie im französischen Reisebericht der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", *Romanistische Literaturgeschichte* 8, Heidelberg, pp. 591-614.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

# Discurso colonial y feminidad racializada: la mujer latinoamericana en la prosa de Eva Canel

DANIEL GONZÁLEZ GALLEGO
Universidad de Córdoba

**Resumen**

En el presente trabajo se analizarán imágenes de mujeres racializadas en la prosa de Eva Canel en correspondencia con su pensamiento colonial y, al mismo tiempo, con la experiencia migrante de su autora. Para ello, se seleccionarán textos específicos de su obra *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas* (1899), a través de los cuales se pretende analizar el discurso de raza sobre algunos de estos personajes femeninos y cuestionar las implicaciones e intenciones autorales de Canel como periodista, escritora de ficción y viajera prejuiciada por una situación de privilegio.

**Palabras clave:** Eva Canel, literatura del siglo XIX, raza, mujer, relato breve.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

**Abstract**

In this paper, images of racialised women in Eva Canel's prose will be analysed according to colonial thought and the author's migrant experience. To this end, specific texts will be selected from her major work *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas* (1899), through which racial discourse on some female characters will be examined in order to reveal Canel's intentions as a journalist, a proper fiction writer and a traveller prejudiced by her situation of privilege.

**Key words:** Eva Canel, 19th century literature, race, woman, short story.

## 1. INTRODUCCIÓN

Tal y como Gloria Anzaldúa describe en su emblemática *Borderlands,* las fronteras son líneas divisorias diseñadas para delimitar los lugares seguros de los que no lo son, estableciendo de forma colateral espacios vagos e indefinidos creados "por el residuo emocional de una linde contra natura" (Anzaldúa, 2016: 42). La visión del otro se construye a partir de múltiples fronteras incapaces de reducirse al ámbito geográfico. Igualmente, este prisma se hace extensible no solo a una nación, sino a toda una diversidad racial aglutinada en una unidad continental, objeto de un discurso reduccionista incompatible con una representación fiel de la riqueza cultural al otro lado del Atlántico. Bajo esta premisa se acoge igualmente la exploración del imaginario hispanoamericano en el contexto colonial, proceso en que las vivencias culturales adversas para el explorador occidental adquieren una lectura extranjerizante y condescendiente desde las coordenadas de la visión colonialista. La influencia de esta jerarquía social se muestra tímidamente tanto en textos informativos como ficcionales, configurando una forma de racismo involuntaria que degrada a la comunidad conquistada bajo múltiples factores.

En este sentido, las escenas costumbristas de América Latina escritas por viajeros españoles componen una comunicación transatlántica vital durante el periodo decimonónico


Recibido el 24/02/2021 Aceptado el 07/04/2021

para dar a conocer el territorio americano. En este contexto cobra especial protagonismo la figura de la asturiana Eva Canel (1857-1932). Esta escritora y periodista viaja a América Latina con tan solo diecisiete años, lugar desde donde emprenderá numerosas travesías e intentará, no con pocas limitaciones, hacerse un hueco en el mundo del periodismo. Además de los temas primordiales en su retórica, como la insurrección cubana o la situación de la mujer a ambos lados del Atlántico, Eva Canel se postula como infatigable exploradora del Nuevo Mundo, elaborando cuadros de costumbres locales de las comunidades latinoamericanas que visita. Su mirada combina el artificio de la narración literaria con la forma, presuntamente objetiva e informativa, heredada de la crónica periodística. La mujer latinoamericana se convierte en protagonista indiscutible de dichos textos que ven la luz en la revista *La Ilustración Artística* (1890-1896) y, posteriormente, en su obra *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas* (1899). A pesar de pretender un enriquecedor intercambio cultural entre España y América, la perspectiva migrante de Canel cae en la recreación de estereotipos femeninos racializados que revelan un subtexto ideológico orientado a la defensa del régimen colonial.

Con la presente investigación se pretende abordar la misión periodístico-literaria de Eva Canel a partir de la confluencia de diversos tránsitos: el cultural, al ser ella misma una migrante española en tierras americanas; el social, promontorio desde el que la periodista recrea una visión condescendiente de la nación conquistada; y el político, por su inclinación a favor del dominio colonial sobre América Latina. Para acometer tal tarea se propondrá el análisis de sus protagonistas femeninas en los relatos "La remolienda", "La tamalera" y "Elisa Bravo". La presencia del discurso de raza sobre estas mujeres desde lugares como el exotismo, el mestizaje, el cuerpo femenino o la clase social revisará las implicaciones de Canel como periodista, escritora de ficción, y viajera occidental prejuiciada por una situación de privilegio.

## 2. RAZAS, FENOTIPOS Y SER MUJER EN LA AMÉRICA COLONIAL

Nuestro estudio se plantea desde la intersección entre la literatura de viajes, el relato breve decimonónico y el debate colonial. La cuestión de género constituirá el elemento cohesionador de estas perspectivas, cercando el análisis en torno a unas arquetípicas mujeres que Canel, ya sea por documentación o por ornamento literario, construye en torno a una raza que "no es un atributo «natural», sino uno social e históricamente construido" (Baerga, 2015: 20). La identidad de estas jóvenes racializadas, considerándose esta "inestable, contextual y negociada" (Leclercq, 2004: 93-114), contribuye en consecuencia a la devaluación de las teorías raciales de raigambre biológica a partir del siglo XIX. La instrumentalización de las correlaciones entre los atributos físicos y la pertenencia a una raza propone una categorización mediante fenotipos, descriptores que reducen el conjunto racial a una apariencia específica que pretende corroborar unos presupuestos biológicos certificados como erróneos (Wade, 2010: 96). El fenotipo es, según Wade, un término "racializado en sí mismo, ya que cuando hablamos de características fenotípicas solo reconocemos aquellas que tienen un significado racial" (Baerga, 2015: 28).

Dada la explícita diferencia entre lo social y lo genético, se articula una dicotomía raza/fenotipo —cuyo origen se compara en ocasiones a la división sexo/género— que supone una "estrategia para mover el foco de análisis de lo biológico a lo social" y para establecer, en consecuencia, una "división entre naturaleza y cultura" (Baerga, 2015: 27-28). Sin embargo, en el centro de esta polarización se da la concatenación de diversos aspectos reiterados que sirven, entre individuos de una misma comunidad, para acuñar el término 'raza' y trazar una barrera social y cultural:

> Las razas existen siempre y cuando emerja un grupo definido a partir de un cúmulo de características consideradas permanentes —sean culturales, corpóreas o


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5628
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

> metafísicas— y que, gracias a estas, guarden una posición de desigualdad con respecto a otros grupos. (Baerga, 2015: 33)

A estos rasgos que Baerga señala como permanentes se le unen otras variables (sexo, clase social, orientación sexual, etc.) que producen identificaciones diversas. Teniendo en cuenta la descripción de identidad como un concepto inestable y negociado, Wade llega a la misma conclusión en lo que respecta lo racial y lo étnico, que vierte categorías parciales, inestables, contextuales y fragmentarias (Wade, 2010: 19). En consecuencia, las descripciones femeninas que Canel realiza van más allá de la caracterización física, contemplando la raza a través de la clase social y la sexualidad. Sobre esta imagen gravita, evidentemente, la sombra de un determinismo patriarcal del que ni la mujer indígena ni la burguesa pueden escapar:

> La identidad de las mujeres, bien fuesen normativizadas como blancas, mulatas o negras, estuvo limitada por una suerte de "deber ser" impuesto desde los parámetros androcéntricos del sistema patriarcal de dominación colonial y no desde la subjetivación de la autoimagen femenina que estas podían elaborar. (Méndez Gómez, 2015: 160)

La conjunción de los factores sociales, económicos y raciales presente en cada uno de estos tipos remiten a la percepción de la mujer colonial como 'lugar social' o ideologema, "aquella función intertextual que puede leerse «materializada» en los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales" (Kristeva, 1974: 16). Ferrús Antón rescata este apunte a propósito de su análisis de la mujer colonial, que implica "remitirse necesariamente a aquellas coordenadas que marcan a fuego a la sociedad femenina del Nuevo Mundo: linaje, color de piel y posición económica, y que también tienen su correlato en los grupos masculinos" (2007: 58). La visión patriarcal, "la experiencia de extrañamiento del conquistador y el afán de estabilidad del poblador" (Ferrús Antón, 2007: 58) terminan por configurar la posición de la mujer en el contexto de la colonia.

## 3. LA VISIÓN CANELIANA: ESCRITURA DE VIAJE Y PERSPECTIVA COLONIAL

La popularidad de Eva Canel en los diversos circuitos sociales, políticos y periodísticos llegó a señalarla como una de las principales estudiosas de América Latina. Así se declaró ella misma, llegando a atribuirse la potestad de desacreditar a otros intelectuales del momento. El motivo para ello fue alegar su falta de intereses económicos y partidistas y achacar a otros periodistas su falta de implicación en el estudio del Nuevo Mundo. Así se lo hizo saber, de entre muchos, al periodista Constantino Suárez, familiarmente conocido como 'Españolito':

> para que "Españolito" y otros españoles sepan dónde están los problemas hispanoamericanos es necesario que conozcan a fondo las cosas y los hombres de ambos mundos: que sufran en América treinta y dos años y de ellos veintisiete sin otro afán ni otro objetivo que el de estudiar, unificar, hacer justicia […] Es una lástima que un muchacho tan bien intencionado se meta para juzgar al prójimo en una sola alforja. Hay que meterse en ambas para buscar el equilibrio. (Canel, 1916: 378)

Por otra parte, la receta literaria que Canel practica en los relatos seleccionados participa de la noción de costumbrismo y la leyenda romántica, contingente de "amores infortunados, al más puro estilo becqueriano", en los que "el amor entre indios y blancos, esclavos y libres, tiene siempre un resultado trágico" (Ferrús Antón, 2011: 224). Los subtítulos de sus narraciones las sitúan dentro de un marco narrativo asociado estrechamente a los géneros cultivados durante este periodo, tal y como observamos en los tres relatos analizados,

subtitulados como 'costumbre chilena' ("La remolienda"), 'tipo limeño' ("La tamalera") o 'leyenda chilena' ("Elisa Bravo"). El estereotipado de la mujer latinoamericana en estas muestras narrativas entra en conflicto con las proclamas antirracistas en otros textos coetáneos de la asturiana, lo que sugiere pensar en prácticas fenotípicas no deliberadas contaminadas por un prisma de observación colonial. Y es que parece inevitable para esta autora recurrir a la generalización y al cliché, elementos con los que "tiende a diluir la diversidad latinoamericana en función de una unidad, que apunta a una identidad no nacional, sino continental" (Ferrús Antón, 2011: 224). Por ello, ciertos espacios tan dispares como Bolivia, Chile y Perú llegan a confundirse entre las páginas de Canel y, en consecuencia, "la leyenda engulle a la descripción, haciendo siempre de la aventura algo que se sitúa por encima del ambiente" (Ferrús Antón, 2011: 224). Todo ello contribuye a que, en el caso de los relatos publicados en prensa, América Latina proyecte una imagen interesada de mundo inexplorado y, en ciertos aspectos, incluso ominoso.

La Canel que vive su momento profesional más dulce a principios de la década de los noventa parece haber dejado atrás en sus prácticas literarias y periodísticas la delicadeza que muestra ante temas controversiales, excusándose y haciendo autocrítica de su inexperiencia en tierras americanas y de los defectos propios de su mirada europeísta. A pesar de todo, la asturiana parte nuevamente de una generalidad que perjudica a los peninsulares: "los españoles tenemos la fea costumbre de burlarnos de todo cuando por vez primera salimos de nuestra patria. Pero á la segunda… ¡oh! á la segunda somos más justos y menos imprudentes" (Canel, 1899, I: 20). Aun con esta justificación y su posterior inciso rechazando prácticas como la esclavitud (Canel, 1899, I: 21), pocas líneas después Canel describe, de modo apresurado y peyorativo, a las mujeres brasileñas de Río de Janeiro:

> Negras, medio desnudas, cruzaban por todas partes con grandes canastas chatas en la cabeza […] Las mujeres de color son en el Brasil corpulentas y varoniles; cubren el cuerpo desde la cintura para arriba con una camisa bastante escotada y muy caída de los hombros, camisa que destapa imprudentemente lo que por respeto al pudor, y casi pudiera añadir que también á la belleza, debiera estar oculto. (Canel, 1899, I: 24)

Sobre este fragmento Jennifer Jenkins Wood señala acertadamente la superficialidad de la descripción que, posteriormente, Canel suprimiría por su mayor implicación en estudiar la compleja controversia racial en el continente:

> Canel's impression of the black women of Rio, which ended somewhat ambivalently, was based on only a brief, superficial contact with them. In the future Eva would observe more closely the problems of the negroes and mulattos, and also the indigenous peoples of the Americas; in general her attitude would be sympathetic, although some of her comments may strike today's readers as insensitive or politically incorrect. (Jenkins Wood, 2014: 180)[1]

La caracterización fenotípica, a pesar de ser por sí misma insuficiente para parcelar el concepto de raza, es equiparable en los textos de Canel a la dialéctica colonial que trasluce la desigualdad de clase sintetizada en una relación amo-esclavo. Así se deduce, a modo de ejemplo, de la descripción que Canel realiza de un coronel peruano, alegando que "era pequeño, grueso, bastante feo, con un defecto en la vista y de raza que más se inclinaba á la

[1] Otros ejemplos, también rescatados por Jenkins Wood (2014: 196), se basan en un sentido del humor inapropiado. En "Caballería de marina" (Canel, 1899, II: 7-31), el título remite a la animalización de los ciudadanos negros como seres de carga que transportaban a los blancos a cuestas, siendo la propia Canel uno de los pasajeros que emplean este *servicio* a pesar de su reticencia inicial.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5628
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

conquistada que á la conquistadora" (Canel, 1899, I: 195). Los elementos visuales que contribuyen a una actitud racista son, en realidad, fenotipos de belleza, fealdad, superioridad e inferioridad aplicados a cada una de las razas (Mosse, 2005: 34) y que, por consiguiente, invalidan las aseveraciones de Canel a favor de la meritocracia y en contra de una discriminación racial explícita.

Algo similar ocurre en las desdeñosas descripciones de los lugares que visita, en las que el estigma social se convierte en el principal foco de la crítica. La pobreza del espacio doméstico que Canel describe minuciosamente corrobora la inferioridad del continente latinoamericano bajo la mirada blanca burguesa[2]. Ejemplo de ello es el relato autobiográfico "Los azotes de San Simón", en el que Canel narra su estancia en un hotel de Puno:

> El mantel era dibujado á la aguada sobre un lienzo muy negro: algunos cuchillos no tenían mango, otros tenían media hoja solamente; las vinagreras estaban tumbadas de *babor*: los tenedores… ostentaba dos dientes el que más; y por último, no nos fue posible encontrar un plato que no estuviese desportillado y sucio. (Canel, 1899, I: 202)

Canel atenúa esta crítica al referirse, en términos positivos, a los trabajadores del hotel: "nos oían hablar y reír burlándonos del servicio, pero seguían imperturbables atendiéndonos con diligencia y buena voluntad. Aquello había que tomarlo á broma" (Canel, 1899, I: 202). Ante este tipo de narraciones se plantea cierto dilema en el que lo documental o fotográfico —la finalidad teórica del realismo literario— implica potenciar la estigmatización de una comunidad en complicidad con un lector socialmente privilegiado, considerando especialmente que el público objetivo de *La Ilustración Artística* se compone de consumidores de clase media-alta con mayor acceso a bienes culturales.

Sin embargo, con la publicación de su autobiografía *Lo que vi en Cuba* (1916) la asturiana busca despejar tajantemente cualquier duda sobre su postura, rechazando enérgicamente el racismo y constatando la presencia de estas ideas en su comedia *La mulata* (1894) [3], estrenada en el mismo periodo en el que Canel publica sus relatos:

> Yo no distingo de colores: tan sólo de educaciones, virtudes y culturas; por consiguiente, sí admito clases, porque tiene que haberlas, ya que los hombres lo han dispuesto, no admito que se le mire al hombre culto y honrado el color de la cara. ¡Hay tantas almas negras con piel blanca y no las rechazamos! Ya sé que estas ideas mías expuestas pública y claramente hace ya muchos años encuentran resistencias en la mayoría de las gentes: grandes polémicas he sostenido por lo mismo: y es que yo no comprendo el rechazo de un hombre honrado, instruido, educado, por una sociedad tan impura, tan defectuosa, como la que rige hoy los destinos del mundo ni menos la razón del rechazo montada en diferencias pigmentales. (Canel, 1916: 236)

No falta a la verdad Canel en sus declaraciones, aunque sigue sorprendiendo la aparente incompatibilidad entre su compromiso patriótico y españolista, basado en la intransigencia y la defensa a ultranza del sistema colonial (Simón Palmer, 2013: 265; Sánchez Dueñas, 2015), y las resoluciones sociales que aborda en la literatura, paradójicas y claramente alejadas de su

[2] En estos términos resulta igualmente violento el episodio "Una fiesta serrana", en el que Canel narra cómo los peruanos se agitan para recoger las monedas que la asturiana les lanza (Canel, 1899: I, 112).

[3] Canel se refiere a su comedia *La mulata* (1894), en la que exalta el amor a la patria por encima de los valores raciales. Igualmente, según detalla Ojeda Escudero en su edición de la comedia, Canel generalmente describe a los victimarios sociales en mejores términos que a los ciudadanos privilegiados (2005: 20), y defiende fervorosamente la meritocracia sobre el color de la piel.

ideario conservador (Barcia Zequeira, 2001: 240-241). Por otro lado, la vindicación de las clases sociales por parte de Canel sugiere la pervivencia de un esquema jerárquico que, una vez más, devuelve a la autora a sus lineamientos tradicionalistas. Canel asevera que el color de piel no debe ser determinante, pero la clase social no deja de ejercer esta misma función en la estratificación racial, sustituyendo la presencia del fenotipo como argumento racista. Del mismo modo, lo fenotípico no desaparece de sus narraciones, sino que se concibe como un recurso más para la construcción de prosopografías literarias.

Los relatos objeto de estudio ofrecen, por tanto, una visión alejada de las declaraciones de Canel, condicionada por el arraigo colonial de su pensamiento burgués y por el pretexto de documentar la vida en el continente en un formato literario. Precisamente, su falta de tacto para trasvasar la realidad al medio narrativo es lo que produce estos significados racializados, plenamente compatibles con las puntualizaciones realizadas por Peter Wade al distinguir entre 'discriminación racial' y 'racismo':

> La separación de estos dos conceptos aquí se propone apuntar a la diferencia —aunque hay que admitir que es difícil de concretar— entre actos y actitudes específicos que discriminan en razón de la raza y una estructura general de desventaja y privilegios racializados, perpetuados mediante mecanismo múltiples, movidos por agentes y motivaciones diversos, que no siempre tienen una relación clara e individual con ideas y significados abiertamente racializados. (Wade, 2017: 30)

El investigador recalca que el racismo no recibe la suficiente atención como "conjunto de procesos estructurales […], probablemente porque plantea preguntas incómodas sobre desigualdades profundamente arraigadas, ligadas a estructuras de clase y privilegios de élite/blancos" (Wade, 2017: 30). La ausencia de actos específicos en la obra de Canel no desactiva la posibilidad de acogerse a una estructura de privilegio vigente, especialmente remarcable en el viajero europeo e inmanente a la jerarquía establecida (Wade, 2017: 33).

La tarea exploradora de la asturiana satisface simultáneamente su deseo personal de estudiar la tierra de acogida y la necesidad de cubrir la precariedad económica en la que se sume tras quedarse viuda. El posterior triunfo de publicar durante seis años ininterrumpidos en *La Ilustración Artística* supone uno de los periodos profesionales más dulces de la asturiana, que aprovecha en la reproducción de tipos y escenas costumbristas una tendencia al alza en las rotativas españolas. Lo que en la prensa periódica se recoge en forma de sátiras gráficas que explotan el arquetipo de la mulata supone para Canel un elemento más de sus relatos, aunque es de justicia reconocer que en ningún momento la asturiana realiza críticas intencionadas en este aspecto:

> Los periódicos y revistas llenan sus páginas de tipos costumbristas y escenas pintorescas que muestran la vida cotidiana de una sociedad que camina en busca de una identidad propia sin terminar de disociarse de determinados rasgos heredados de la esclavitud. (Méndez Gómez, 2015: 143-144)

Como consecuencia última de este tipo de representaciones, debe señalarse la persistencia de este racismo sistemático e institucional que, posteriormente, se ha traducido en un complejo de inferioridad racial entre las élites intelectuales del continente americano, hasta el punto en que "trataron de aplicar una estrategia de colonialismo interior que replicaba el exterior, a través de un proceso de homogeneización cultural —o, más bien, aculturación— similar al que se llevaba a cabo por parte del imperialismo europeo" (Fernández Peña, 2020: 72). La consolidación de este sistema estructural por parte de las naciones subyugadas contribuye a reforzar los cimientos de esta sociedad desigual.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5628
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Habiendo señalado ciertas cuestiones pertinentes para la lectura de Canel, se plantea a continuación la revisión conjunta de tres de sus relatos: "La remolienda", "La tamalera" y "Elisa Bravo". Sus tres protagonistas muestran, respectivamente, diversos estadios raciales y sociales: la primera, enfrentando una posición mixta entre la clase obrera y la élite en la jerarquía domestica; la tamalera del segundo texto, como habitante de un barrio pobre en clara exclusión social y, por último, la privilegiada aristócrata apresada por tribus araucanas, inspiración de una narrativa histórica sesgada para perpetuar el discurso colonial y la polarización entre civilización y barbarie. En todas ellas planea la sombra de la pasión y el honor desde la perspectiva patriarcal, al mismo tiempo que sugieren las diversas codificaciones de una identidad colonial femenina.

## 4. CARACTERIZACIÓN FENOTÍPICA Y DETERMINISMO PATRIARCAL

Los relatos de Canel siguen una estructura similar en la que la joven protagonista es expuesta en primer término como mujer mestiza y seductora. La incorporación de esta descripción se realiza en contextos culturales y folclóricos muy delimitados, como es el caso de "La remolienda". El relato abre con la presentación de la bailarina en el centro de la cueca, símbolo de la algarabía y el erotismo que acapara, desde el primer momento, la atención del lector:

> Miradla requebrándose incitante, llevando y trayendo á su pareja del uno al otro lado de la estancia, cogiendo apenas con la punta de los dedos de su mano izquierda la falda de apretados frunces y levantando graciosamente su derecha, en donde revolotea un pañuelo que parece banderín de enganche desplegado por mujer sandunguera. (Canel, 1899, I: 85)

Esta figura femenina se traslada a la protagonista, Antuca, que "con su cuello erguido, las mejillas echando lumbre y los ojos despidiendo chispas, aguarda […] a que comience la copla para contonearse arrullando a su pareja" (Canel, 1899, I: 85). Añade Canel referencias a su "talle esbelto", su "cintura más cimbreadora que las palmeras del coco" y define a la muchacha como "apretadita de carnes, de color tostado y de cutis suavísimo que exhala por todos los poros el perfume cálido de una sangre hirviente y pastosa" (Canel, 1899, I: 86). Antuca, en el contexto mágico y sensual del baile, adquiere desde el primer momento una identidad exótica y fetichizada[4] ante el lector peninsular. El mismo recurso emplea Canel para describir a Manonga, la joven que protagoniza su tipo limeño "La tamalera":

> El cutis amulatado que delata su raza africana, ó trigueño muy tostado que denota su ascendencia incásica, esta es la vendedora de tamales, siempre sonriente, pregonando á chillidos su mercancía y alborotando las calles que recorre al paso filosófico de su cabalgadura. (Canel, 1899, I: 165)

El fetichismo atribuido a Manonga es generado por oposición a los caballeros blancos que la visitan, al vivir la joven tamalera en un barrio marginal que "no hay aristócrata mataperro que no visite para correr una juerguecita" (Canel, 1899, I: 167). Canel juega con el concepto del mestizaje con términos despectivos como "mulata", "chinita" o "zambita" (Canel, 1899, I: 166) y que termina por resumir: "la verdad sea dicha, difiere en tan poco el color del uno y el color del otro, que apenas los encuentra distintos el que no tiene mucha costumbre de diferenciarlos" (Canel, 1899, I: 167). Tanto la variada nomenclatura de fenotipos raciales, progresivamente incrementada por la multiplicidad racial (Wade, 2010: 76-77; Pratt, 2003: 113), como la simplificación peyorativa de la misma por parte de la asturiana contribuyen

[4] La visión de la mujer indígena fetichizada es una constante en *La Ilustración Artística*, especialmente en sus grabados. Para profundizar en esta cuestión se recomienda la lectura de Charnon-Deutsch, 2002.

a la perdurabilidad del discurso establecido por las élites coloniales, crucial para el desarrollo de la empresa colonizadora:

> The Spanish used different racial rhetoric on the peninsula than in the overseas colonies, where obvious physical differences in appearance did exist and conditioned the unfolding of racial ideas. Historians have rightly focused on pinpointing what function the "continuum of racial categories" —the infamous categories that specified shades of skin color, and other physical characteristics into dozens of racial types— had in defining and maintaining the colonial enterprise in all of its complexity and variation throughout Latin America. (Goode, 2009: 13)

Por otra parte, el color de piel no aparece en la presentación de "Elisa Bravo". Al ser una ciudadana blanca, el fenotipo exento de exotismo solamente acrecienta la diferencia entre la privilegiada protagonista y el entorno bárbaro que la retiene, granjeándose a partes iguales el amor de su secuestrador y el odio de las mujeres indígenas:

> Con una saña horrible, con odio profundísimo miraban las mujeres de Lucayán á la rival extranjera que de modo tal había absorbido el corazón y la mente del cacique; ¡y cuánto no gozaban aquellas naturalezas salvajes, contemplando la desesperación del *señor* y los desprecios de la blanca! (Canel, 1899, II: 46)

En los personajes masculinos, entendidos como contrapartes puras de las protagonistas, confluyen sus posiciones como tentaciones carnales o desencadenantes del lance trágico. En "La remolienda" y "La tamalera", el fatal desenlace corre a cargo de los varones: respectivamente, Ramón Llamas muere como consecuencia de un disparo de Cucho, presa de los celos; mientras que Manonga y el aristócrata Carlos son presuntamente asesinados por el marido de la tamalera. En el caso de "Elisa Bravo", el sometimiento de Elisa ante Lucayán consolida su posición de villano, y Elisa se perfila como víctima y heroína de la civilización a partes iguales. En esta tríada de textos, claramente se demoniza a la mujer indígena, esclava del determinismo patriarcal y racial concordante con un arquetipo de mulata que instrumentaliza "la belleza, el erotismo y la juventud" con el objetivo de "captar la atención del sujeto masculino blanco y así contemplar la posibilidad de ascenso social" (Méndez Gómez, 2015: 152). Especialmente en el ámbito socioeconómico se critica a la joven Manonga, habitante de "una casita baja, de apariencia pobre, aunque no sucia, como son por regla general las de otras mujeres de su raza y clase" (Canel, 1899, I: 167).

En síntesis y, con la única excepción de Elisa Bravo como heroína blanca sacrificada por su pueblo, la tragedia se traduce como responsabilidad de la mujer mestiza y fatal destino para el hombre blanco, en la que el hombre blanco y/o civilizado resulta perjudicado. La moraleja potencial del relato es severa y absolutamente descalificativa para la mulata:

> El mensaje que lanzan al varón es que no se deje llevar en exceso por la sensualidad de la mulata y no acabe convertido en mulatero, mientras que a la mulata se la persuade del trágico destino que conlleva una vida libertina. Toda una construcción mental que hace recaer en la mulata todo el peso del estigma racial. (Méndez Gómez, 2015: 154)

Las dinámicas de poder observadas se trazan paralelamente en el ámbito interno y externo de la narración. Al primero de ellos corresponden los ejes promulgados por la sociedad patriarcal y la exclusión social, presentes simultáneamente en la civilización retratada y en la población privilegiada consumidora del relato. En cuanto al ámbito extraliterario, la


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5628
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

alteridad se traza entre el lector y unos personajes de ficción susceptibles de representar, bajo la mirada de Canel, una realidad interesada al otro lado del Atlántico.

## 5. SUBTEXTOS POPULARES Y LEGENDARIOS

El costumbrismo y el folclore son notorios en "La remolienda" y "La tamalera": el primero se contextualiza en una fiesta articulada alrededor del exótico y sugestivo baile de la zamacueca[5], mientras que "La tamalera" posee cierta parte de relato social que simultáneamente refiere a su protagonista como icono popular peruano, incorporando excursos sobre este tradicional oficio y una breve receta del tamal (Canel, 1899, I: 166). En cambio, "Elisa Bravo" constituye la reescritura caneliana de una leyenda "con detalles de verosimilitud espeluznante" (Canel, 1899, II: 43), sobre la que la autora imprime una lectura sesgada de América Latina, incidiendo en el conflicto entre el pueblo civilizado y la población indígena. Dicha historia ha sido objeto de interpretaciones y creaciones artísticas variadas, como es el díptico de Raymond Monvoisin[6] sobre el que Josefina de la Maza sintetiza atinadamente el propósito de la leyenda:

> Simbólicamente, el rapto de la mujer significaba el paso de la civilización a la barbarie, de los centros urbanos a la vida salvaje, y de una ciudadanía ilustrada a un pueblo indio/mestizo e inculto. Revelaba, también, el frágil orden de las sociedades americanas durante el proceso de descolonización. El indio, que para las elites encarnaba todos los vicios y peligros de las nuevas repúblicas, era una amenaza interna. (De la Maza, 2013: web)

En el texto, Elisa Bravo es presentada como "una mujer tan hermosa como desgraciada, tan infeliz como mártir del destino", que proviene de una "linajuda familia" (Canel, 1899, II: 43). La reescritura caneliana de la leyenda presenta a Elisa Bravo como el icono de la civilización resistente a la barbarie del pueblo araucano. La presencia en el relato de Julca, criada de Elisa, llega a remitir abiertamente al esclavismo:

> Entre las esclavas de Elisa había una, Julca, india que podía contar dieciséis años, de peregrina hermosura y que había sido antes de aparecer la diosa blanca manjar el más codiciado de Lucayán y su bocado más exquisito. […] ¡Con cuánto placer lavaba Julca las turgentes carnes de la hermosa, con qué suavidad la peinaba, cómo envolvía su cuerpo con las más ricas telas y con qué afanosa solicitud atendía a todo aquello que pudiera serle grato! (Canel, 1899, II: 46)

Tras ser aprisionada y convertirse en interés amoroso del cacique Lucayán, Elisa se casará con él liberando así a Julca de tal responsabilidad. La protagonista llega a observar a Lucayán con otros ojos, proceso derivado de la acción pacificadora que Elisa ha desarrollado para convertir al bárbaro Lucayán:

> Lucayán aparecía a los ojos de Elisa Bravo, no como el indio inculto y salvaje que todo lo atropella por saciar sus deseos bestiales, sino como el hombre civilizado, esclavo de una pasión avasalladora, luchando con sentimientos elevados, adorando sin esperanzas y respetando al ídolo como a los dioses sagrados de su culto. (Canel, 1899, II: 49)

La leyenda termina por corroborar "la imagen de bárbaros y brutales que ya poseían los mapuches", derivando en "un sentimiento anti-indígena, que predominará en las décadas

[5] Sobre la pervivencia de esta danza, se recomienda consultar Spencer Espinosa, 2007.
[6] Raymond Q. Monvoisin: *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados* y *Naufragio del joven Daniel* [óleo sobre lienzo]. Talca, Colección MOBAT, 1859.

siguientes" (Bengoa, 2000: 165). Canel se muestra de acuerdo con esta idea en una de sus conclusiones sobre el relato, argumentando así la necesidad de remarcar la frontera entre el conquistador y el conquistado:

> El araucano no quiere ni admite ninguna clase de cultura; es enemigo del blanco, y se acabó; batallarán siempre y batallarán unas y otras generaciones. Si los blancos tratan bien a los prisioneros indios y los restituyen á sus dominios, no hacen otro tanto los indios con los blancos; prisionero que cae en sus manos, ya puede contarse con los muertos, á no ser que necesiten intérprete y sostengan uno para dedicarlo á los trabajos de protocolos diplomáticos, cosa curiosísima en alto grado. (Canel, 1899, II: 51)

La figura de Elisa Bravo se encuentra consolidada como parte del imaginario mitológico chileno, sin que se hayan esgrimido pruebas fehacientes de que la leyenda pueda adquirir estatuto pleno como hecho histórico[7]. En cualquiera de los casos, la oposición civilización/barbarie, establecida en los límites del propio relato y extrapolada al entorno extraliterario, se asimila bajo la polarización de blancura/negrura, en la que la primera "se simboliza mediante nociones que connotan lo habitual y acostumbrado" y, por oposición, la segunda representa "lo inusual o insólito, es decir, como salvajismo" (Baerga, 2015: 21). La problemática subsiguiente surge en el momento en el que parcelar ambos espectros conlleva a la creación del espacio intermedio entre el explorador, alienado por la ideología colonialista, y el ciudadano autóctono, observado desde el recelo y la alteridad.

## 6. CONCLUSIONES

En el análisis propuesto se ha procurado una aproximación a la lectura racial de las protagonistas femeninas en Eva Canel. Esta práctica, predominante en su discurso literario, cobra nuevas vías de interpretación en el contexto de un Nuevo Mundo alterno y, en muchos sentidos, desconocido para la masa peninsular.

Desde el prisma colonial y burgués que Canel proyecta sobre sus contribuciones, se ha constatado la presencia de variables como el sexo —omnipresente en todas las narraciones—, la clase social y la alusión a los fenotipos como producto tangible del mestizaje. El empleo del estereotipo como caracterización de sus personajes, lejos de ser utilizado como instrumento de lectura crítica, constituye un factor inmanente para cumplimentar dos objetivos autoriales diferentes, aunados en un propósito de documentar la cultura popular de América Latina mediante la difusión de textos lúdicos y artísticos.

A través de tres relatos de Canel es posible observar tres modelos diferentes de feminidad, asociados en gran modo a una visión burguesa y privilegiada que ratifica la alteridad del continente americano. Personajes como Antuca y Manonga, construidos desde la lascivia o la exclusión social, y Elisa Bravo, mujer privilegiada catalogada como heroína y responsable de la acción colonizadora, imprimen a la población española iconos trasvasados a la realidad del Nuevo Mundo que describen, de manera imprecisa y estereotipada, los modos y costumbres transatlánticos. Mediante recursos como la reinterpretación de un discurso histórico aún por construir, el elemento folclórico y los presupuestos patriarcales, Canel articula con sus relatos una visión interesada del Nuevo Mundo que, indudablemente, coloca a las mujeres en el ojo del huracán y fomenta la sistematización de una dialéctica de raigambre colonial.

[7] Para profundizar la leyenda de Elisa Bravo, su valor simbólico para la historia chilena y las investigaciones en torno a este suceso, se recomienda consultar Sergio Villalobos: *Vida fronteriza en la Araucanía: el mito de la Guerra de Arauco*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995; y Jorge Muñoz Sougarret: "El naufragio del bergantín Joven Daniel, 1849. El indígena en el imaginario histórico de Chile", *Tiempo histórico*, núm. 1, pp. 133-148, 2010.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5628
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

A modo de conclusión, debe señalarse esta producción literaria de Canel como un elemento visiblemente influenciado por las coordenadas histórico-sociales del momento, producto de una doble función, como periodista y literata, de contribuir con sus trabajos al reconocimiento del mundo que se traza más allá de las fronteras naturales del Atlántico.

## Bibliografía

ANZALDÚA, Gloria (2016) [1987] *Borderlands/La Frontera*, trad. de C. Valle, Madrid, Capitán Swing.

BAERGA, María del Carmen (2015) *Negociaciones de sangre: dinámicas racializantes en el Puerto Rico decimonónico*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

BARCIA ZEQUEIRA, María del Carmen (2001) "Eva Canel, una mujer de paradojas", *Anuario de estudios americanos*, 58 (1), pp. 227-252.

BENGOA, José (2000) *Historia del pueblo mapuche: siglo XIX y XX*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.

CANEL, Eva (2005) [1894] *La Mulata / El Indiano*, ed. de P. Ojeda Escudero, Madrid, Asociación de Directores de Escena.

—— (1916) *Lo que vi en Cuba (a través de la isla)*, La Habana, Imprenta y Papelería La Universal.

—— (1899) *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas,* vv. I y II, Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. Nozal.

CHARNON-DEUTSCH, Lou (2002) "The Racial Fetishism in Nineteenth-Century Spanish Magazines", *Hiperfeira* 1, web.

FERNÁNDEZ PEÑA, Marta (2020) "Viajeros entre Europa y América en el siglo XIX: la percepción del otro", en Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández, eds., *Tornaviaje: tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis*, Santiago de Compostela/Sevilla, Andavira Editora, pp. 53-79.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2011) "Dos modos de narrar América Latina: autobiografía y costumbrismo en Eva Canel", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, pp. 219-231.

—— (2007) *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

GOODE, Joshua (2009) *Impurity of Blood: Defining Race in Spain, 1870-1930*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

JENKINS WOOD, Jennifer (2014) *Spanish Women Travelers at Home and Abroad, 1850-1920. From Tierra del Fuego to the Land of Midnight Sun*, Lanham, Bucknell University Press.

KRISTEVA, Julia (1974) *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.

LECLERCQ, Cécile (2004) *El Lagarto en busca de una identidad. Cuba: identidad nacional y mestizaje*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

MAZA, Josefina de la (2013) "Del naufragio al cautiverio: pintores europeos, mujeres chilenas e indios mapuche a mediados del siglo XIX", *Artelogie,* 5, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article241 (3 septiembre 2020)

MÉNDEZ GÓMEZ, Salvador (2015) "Feminidades racializadas e imaginarios coloniales en el humor gráfico de Cuba en el siglo XIX", *De la risa ilustrada a la sátira mediática: discursos y prácticas del disenso en tiempos de crisis. IC, Revista científica de Información y Comunicación* 12, pp. 135-170.

MOSSE, George Lachmann (2005) *La historia del racismo en Europa*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.

PRATT, Mary Louise (2003) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres/Nueva York, Routledge.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013) "Preocupación patriótica y compromiso nacional en las escritoras españolas finiseculares a través de la prensa", en Carmen Servén e Ivana Rota, eds., *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*, Sevilla, Renacimiento, pp. 237-266.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (2013) "Relaciones de escritoras españolas y americanas tras la Independencia", en Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi, dirs., *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Milán, Ledizioni, pp. 263-277.

SPENCER ESPINOSA, Christian (2007) "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14, pp. 143-176.

WADE, Peter (2017) "Estudios afrodescendientes en Latinoamérica: racismo y mestizaje", *Tabula Rasa,* 27, pp. 23-44.

—— (2010) *Race and Ethnicity in Latin America*, Londres, Pluto Press.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5628
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

# Lecturas, traducciones, cosmogonías y otros viajes poéticos: un estudio comparado de William Blake y Juan Ramón Jiménez

JAIME PUIG GUISADO
Universidad de Sevilla

**Resumen**

La obra del poeta inglés William Blake y la del poeta español Juan Ramón Jiménez tienen un elevado número de puntos en común. En este estudio señalamos algunas de las coincidencias más destacadas que se presentan en la obra de los autores. Además, señalamos una relación de influencia de Blake sobre Juan Ramón, que queda probada a partir de la biblioteca del poeta moguereño, en la que se suceden diversos títulos relacionados con la temática de los versos de Blake. Seguidamente, analizamos cómo es el propio andaluz quien traduce poemas del londinense. Por último, nos centramos en el sistema poético que los dos crean y que coincide en una cosmogonía que supone un sincretismo de religiones. Para ello, aportamos datos y la visión que la crítica ha dado hasta el momento con el fin de establecer un enfoque de conjunto.

**Abstract**

The work of the English poet William Blake and the work of the Spanish poet Juan Ramón Jiménez have a high number of points in common. In this study we point out some of the most outstanding coincidences that appear in the authors' work. In addition, we point out a relationship of influence of Blake on Juan Ramón, which is proven from the library of the poet from Moguer, in which there are various titles related to the theme of Blake's verses. Next, we analyze how the Andalusian himself translates poems from the Londoner. Finally, we focus on the poetic system that the two create and that coincide in a cosmogony that supposes a syncretism of religions. To do this, we provide data and the vision that the critics have given so far in order to establish an overall approach.

## 1. LA BIBLIOTECA: LECTURA Y TRADUCCIÓN

Juan Ramón Jiménez conoce a la estadounidense Louise Grimm de Muriedas[1] en casa de los Martínez Sierra, y gracias a su inglés natal, ella le proporciona al moguereño textos que influirán en su obra posteriormente. Lo más probable, según la crítica, es que cuando J.R.J. estuvo retirado en Moguer se empezara a interesar por el poeta de Londres, ya que estaría apartado de la civilización y tendría tiempo para leer una lengua extranjera que le supondría más esfuerzo, tal y como ha apuntado González Ródenas:

> Su limitadísimo conocimiento de este idioma le había obligado a leer en traducción francesa a Shakespeare, Shelley y Browning en casa del Dr. Simarro […]. Seguramente fue su amistad con el matrimonio Martínez Sierra —traductores, entre otros, de Shakespeare, Rossetti, Thoreau y Longfellow—, y con Carlos Navarro Lamarca,

[1] Según Young (1976: 5), el encuentro entre Juan Ramón y Louise Grimm tiene lugar "perhaps as early as 1903 but not later than 1905" ["quizás ya en 1903, pero no más tarde de 1905" (traducción propia)].

Jaime PUIG GUISADO, "Lecturas, traducciones, cosmogonías y otros viajes poéticos: un estudio comparado de William Blake y Juan Ramón Jiménez", *Artifara* 21.1 (2021) Monográfico, pp. 245-257.
Recibido el 19/04/2021 ∞ Aceptado el 07/08/2021

> asiduo colaborador de Helios —encargado de reseñar algunas de las novedades en lengua inglesa—, el factor inicial que hizo a Juan Ramón interesarse por esta literatura y por el estudio de su lengua. Como sabemos, en 1902 recibe de la mano del krausista Ángel del Pino Sardá sus primeras clases de inglés y alemán, sin que podamos precisar hasta qué punto tales clases consiguieron su objetivo. El caso es que Juan Ramón se interesa aún poco por la literatura en lengua inglesa y cuando lo hace muestra atenciones muy puntuales. (1999: 120)

Como bien ha demostrado Howard T. Young (1976), antes de 1913 ya se observa cierto acercamiento a otra poesía más allá de la escrita en lengua francesa. Sus años de retiro fueron productivos en cuanto a la relación epistolar con Louise Grimm, quien amplió el conocimiento del moguereño en estas poéticas del norte. Entre las cartas que se cruzan podemos apreciar el nombre "William Blake", poco conocido por entonces en España[2], mientras la norteamericana copia en ellas fragmentos del autor inglés o hace de crítica de su obra, con juicios de valor o recomendaciones.

A Zenobia Camprubí Aymar Juan Ramón la conocerá más tarde y será la ayuda perfecta —a partir de 1916— para afianzar estas lecturas en inglés[3], idioma que al poeta le cuesta asimilar, pues, aunque recibe clases de inglés, tendría bastante dificultad para acceder a los versos de Blake, y por ello, la tutela de su futura esposa le sería muy valiosa a la hora de impregnarse de estas poéticas británicas. Así, el primer paso del acercamiento de Juan Ramón a la poesía de William Blake sería su lectura a través de estos textos en inglés, o bien mediante alguna versión en francés, tal y como indica *Le mariage du ciel et de l'enfer* en su biblioteca de Moguer[4]. Acceder a un texto en español le sería más difícil debido a las pocas traducciones que se hacían en aquel momento, y menos aún del mundo anglosajón, ya que el ámbito francés seguía siendo el más leído. Podemos por lo tanto pensar que hasta 1912 hay "un cierto 'esnobismo' en el que se advierte un claro deseo por introducir innovaciones en sus referentes estéticos que se hagan públicamente notorias" (González Ródenas, 1999: 186), algo lógico en un autor con ansia de renovación del lenguaje poético.

Otros poetas como Percy B. Shelley o Dante G. Rossetti serán esenciales para marcar sus inicios en la llamada poesía desnuda, pues *Estío* y *Sonetos espirituales* llevan citas de ambos poetas ingleses, y le servirán para dejar atrás los resabios modernistas aprendidos del lenguaje típico de la época que recordaban a Rubén Darío. Es decir, Juan Ramón no solo usa a William Blake para renovar su poética, sino a varias voces poco leídas en España y con una fuerza impactante que atraen al moguereño. Así, Louise Grimm lo introduce en la poesía de expresión inglesa y Zenobia le servirá de guía e intérprete a partir de 1915 (Pérez Romero, 1992: 50).

Si nos centramos en el estudio de la relación artística entre Juan Ramón Jiménez y William Blake, el primer momento en que debemos pararnos tras conocer quiénes son las guías, es el de la lectura. En su biblioteca de Moguer o en el Fondo de Puerto Rico encontramos testimonios de este hecho por las obras que lee de Blake, y no solo versos, sino también poesía en prosa, incluso consulta libros de pintura u obras críticas del londinense. Para este paralelismo tendríamos que analizar la intertextualidad entre ambos y pensar que Blake no es solo un efímero capricho de un lector compulsivo, pues Pérez Romero ha documentado detalladamente "la tentación constante" que representaba para él (1992: 8).

González Ródenas (1999: 238) piensa que William Blake influiría en las obras de Juan Ramón Jiménez desde 1911 en adelante, incluyendo *El silencio de oro* (1911-1913), *Idilios* (1912-

[2] Para una profundización en este tema, véase el trabajo de Francisco Gimeno (2003a).
[3] Su familia en Estados Unidos y su selecta educación favorecieron que fuera la persona óptima para instruir a su marido.
[4] Podemos pensar en alguna otra traducción consultada que encontrara en el sanatorio de Francia o la biblioteca del doctor Simarro en Madrid.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5760
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

1913), *Monumento de amor* (1913-1916), *Ornato* (1913 en adelante), *Sonetos espirituales* (1917), *Estío* (1916), *Diario de un poeta recién casado* (1917), *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919), *La realidad invisible* (1917-1919), *Segunda Antolojía poética* (1922), *Poesía* (1923), *Belleza* (1923), *Unidad*, *Hijo de la alegría*, *Fuego y sentimiento*, *Luz de la atención*, *La mujer desnuda*, *Ellos* (todas entre 1918-1920), *La muerte*, *Forma del huir*, *El vencedor oculto*, *La Obra* (todos entre 1919-1920), *Índice* (1921-1922), *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1946), *Sí* (1925), *Ley* (1927), *Sucesión* (1932), *Presente* (1933), *Hojas* (1935) y *Canción* (1935). Todas estas podrían estar influidas por la alargada sombra de Blake, pero también las obras posteriores, desde 1935 hasta la fecha de la muerte, pues es complicado olvidar una poética como la del británico, que Juan Ramón explota en su plenitud creativa, en el momento de la llamada "poesía pura".

En su biblioteca también encontramos obras de W. B. Yeats, cuya lírica sigue muy de cerca el moguereño. El irlandés, por otro lado, es un investigador y seguidor poético de Blake, lo que podría despertar en Juan Ramón el interés por el de Soho de forma indirecta. Algo similar le puede ocurrir con la crítica de G. K. Chesterton en *William Blake*, libro datado en 1918.

Hay algunas obras en las que se aprecia más explícitamente la influencia de un autor inglés por la presencia de un título, una cita o traducción. En *Diario de un poeta recién casado* (1917) ya vemos claramente cómo se van sucediendo esas referencias a los autores en lengua inglesa, por ejemplo, los poemas "Walt Whitman", "La casa de Poe" y "De Emily Dickinson"; "A Miranda, en el estadio" recoge la siguiente cita de Shakespeare: *Come unto these yellow sands,/ And then take hands!* (Jiménez, 2011: 200).

Por otro lado, con Blake también se pudo encontrar a través de las lecturas de antologías como *The Oxford Book of English Verse* (1912), adquirida en 1916 en Nueva York o *A Book of British Ballads*, *Poems of To-Day*, que llevan un ex libris de 1918 y 1919 respectivamente. Pero la crítica manifiesta:

> seguramente el libro que consultó con mayor detenimiento fue la edición de sus poemas y prosas realizada por Geoffroy Keynes que J. B. Trend le regaló en 1927, y que desplaza su mayor atención por el visionario inglés a finales de los años 20. (González Ródenas, 1999: 148)

Luego el nombre del poeta británico irá apareciendo en el volumen *Canción* (1936) y se citará como lema o encabezamiento en su obra posterior. Paralelamente, *Songs of Innocence* es uno de sus libros de cabecera por la inocencia que desprendía, sus suaves valores (Pérez Romero, 1992a: 81). Los libros de ensayo *Crítica infinita* o *La corriente infinita* demuestran además su estima por la poesía inglesa (Pérez Romero, 1992b).

Por las traducciones que empieza a hacer Juan Ramón Jiménez a partir de 1920 podemos entender que le interesa la representación de ese mundo tan personal del yo poético en que lo mítico tiene siempre cabida. Por ello vemos en libros de Blake apuntes, marcas del poeta, indicando que un poema le interesa o que lo quiere traducir. Parece que a Juan Ramón le atrae más el contenido que la forma del poema, pues sobre todo usará luego la simbología del londinense, mientras que los esquemas rítmicos o estróficos seguirán más ligados a la tradición castellana. Traduce no muy bien según la crítica, pero son importantes estos escritos para conocer el gusto de Juan Ramón, sus obsesiones y lo que quiere imitar (González Ródenas, 1999: 46-47). De esta forma, la influencia del británico irá dotando a la poesía del moguereño de otras tonalidades que antes no tenía, así como el "contagio" o asimilación de otros poetas de lengua inglesa como Dickinson, Yeats o Shelley. Ya antes se había interesado por la poesía francesa de Verlaine y otros parnasianistas, simbolistas, pero ahora tiende a desmarcarse de sus primeros influjos modernistas y refrescar su lírica con la aspiración de libertad de los poetas del norte.

Según González Ródenas (1999), se interesa por Blake a partir de adquirir la edición de 1912 de *The Oxford Book of English Verse*. En 1920 traduce "The Tyger" ("El tigre"), y probablemente al mismo año se deban las traducciones de "The Little Black Boy" ("El niño negro"), junto con "A Poison Tree" ("Árbol de veneno") y "The Sick Rose" ("La rosa enferma"), para luego, en 1930, traducir "To the Muses" ("A las Musas"). Por Blake demuestra un mayor interés junto a Tagore o Yeats en esta época a la hora de traducir. Howard T. Young (1980: 123) señala que en el Archivo Histórico de Madrid se guarda una portada de Juan Ramón que induce a pensar que existan más traslaciones que se hayan perdido, pues anota que traduce 23 poemas de los *Cantos de Inocencia y Experiencia*, con fecha de 1930, en Madrid. Confirmamos esta afirmación con una carta a J. B. Trend en 1927 en la que se mencionan estos poemas traducidos, más "Eternidad" y "El ángel" y un pronto envío de *El casamiento del cielo y el infierno* y *Las Visiones de las hijas de Albión*, además de asegurar que le encantaría traducir todo Blake (Young, 1980: 182). Luego también mencionará al inglés en otra carta a Luis Cernuda. González Ródenas aporta lo siguiente:

> traducir es para él una forma más de leer y declarar abiertamente sus «deudas». […] sí [importa] a quién y cuándo, porque ahí están todas las pistas que conducen hacia una de las más espléndidas, originales y renovadoras poéticas de nuestro siglo. (1999: 90)

Este fenómeno significa el privilegio de un autor, y con Blake se produce; Juan Ramón privilegia su lectura.

En orden cronológico, primero le atrae la lírica coetánea norteamericana, que lo llevaría a adentrarse en la inglesa como base de esta. *El jirasol y la espada* es un proyecto en el que intenta reunir varias traducciones o variaciones de estos poetas, a veces explícitamente, con una cita, un título literalmente trasladado, o de forma implícita, usando una idéntica simbología, cromatismo o recursos fónicos como la aliteración. Añade González Ródenas:

> su atención hacia la poesía en lengua inglesa se extiende, con leves discrepancias, hacia tres focos de atención: los románticos ingleses, la nueva lírica irlandesa y los poetas asociados al imaginismo norteamericano, así como sus inmediatos predecesores. (1999: 131)

En cuanto a *Olvidos de Granada*, recogido en los *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, preparados por Francisco Garfias, la crítica ha pensado en que todas las composiciones podrían ser traducciones. Aquí encontramos cómo se imita la aliteración típica de W. Blake en "El ladrón de agua" (Jiménez, 1960: 134), o bien se acumulan para describir el río Darro imágenes similares a las de Blake en cuanto a *Orc* y *The Four Zoas* (Pérez Romero, 1992b).

El andaluz, ya por el influjo del modernismo, escribe verso libre y poema en prosa, además de que sus primeras composiciones son muy deudoras del sustrato becqueriano. Incluso afirma que a los 15 años empieza a escribir y su primera creación es "Andén", en prosa, en 1896. Como sostiene Utrera (1999: 263), esto no es del todo cierto, sino que habría una intención de cambiar el pasado que demuestra el interés de Juan Ramón por una escritura horizontal alargada.

La escritura automática, que se propaga con el surrealismo francés de Breton en la década de los 30 del siglo XX, no es propia de ningún autor de los que ponemos en relación, pero sí hay un intento de escribir de corrido como buen poeta visionario, al que le llega la inspiración y no puede dejar de escribir al estar poseído. Aunque la reelaboración es constante y la escritura de ellos nos pueda confundir está claro que no es el caso de ninguno de los dos, pero sí vemos una cierta intención de presentar su obra como sagrada, tanto en Blake, que presume de ver ángeles o profetas, como en Juan Ramón, que pretende una escritura infinita


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5760
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

e instantánea en el caso de *Espacio*, donde el ritmo hace de guía al poeta entre sus pasajes biográficos.

La traducción de William Blake le suele llevar al verso libre, con la voluntad de hacer una versión menos limitada a los parámetros métricos y rítmicos. La tentación por el versolibrismo que manifiesta Juan Ramón se podría ver condicionada en parte por el método aludido, aunque este tipo de verso ya empieza a ponerse de moda en el siglo XIX y en el XX será algo casi habitual entre los vanguardistas. Argumenta González Ródenas: "Juan Ramón Jiménez defiende, desde ese momento (1907), la traducción en prosa, y en prosa traducirá —además de a Gourmont, Louÿs, y Tagore—, a Poe, Blake, Mallarmé, A. E., Yeats, Eliot o Pound" (1999: 84). Y a Blake, como ya hemos apuntado antes, lo traduce cuando es más avanzada esa fecha. El poema en prosa o prosa poética, dependiendo de la intención del autor y la métrica del fragmento, también será cultivado por los dos autores; Juan Ramón lo va practicando en varios de sus escritos de *Diario de un poeta recién casado* y posteriores obras, y *Espacio* será la culminación en este formato. En el caso de Blake lo encontramos en varias composiciones de *The marriage of Heaven and Hell*:

> The ancient Poets animated all sensible objects with Gods and Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive. (Blake, 1983: 46)[5]

En cuanto a la forma de expresión, también podemos fijarnos en que los dos autores tienen composiciones breves entre las que destacan los aforismos. En el caso de Juan Ramón el caso más claro es *Ideolojía*. Blake llega a la apoteosis del aforismo con su espléndido *Laocoon*, aunque ya lo practica en *The marriage of Heaven and Hell* con los proverbios, que suelen basarse en una tradición cristiana y moralista, pero a veces va más allá con afirmaciones de tono profético como esta de "Proverbios del Infierno": "*He whose face gives no light, shall never become a star*" (Blake, 1983: 38)[6]. En *Ideolojía* vemos aforismos de toda clase, con temas desde la muerte hasta la propia poesía, pasando por otros asuntos como la música o España. Así, tenemos composiciones existenciales como "Paraíso":

> El Paraíso me lo figuro como un ámbito sin tiempo y sin espacio, donde ninguna cosa está en ninguna parte. Por eso es unidad y eternidad, todo y nada, permanencia y sucesión, éstasis y dinamismo. Y por eso, como la Poesía, es Paraíso. (1990: 582)

Aquí Juan Ramón da unas claves críticas muy significativas a la hora de configurar su poema total *Espacio*, que analizaremos en el apartado siguiente por su densidad, y que está muy ligado a los efectos que produce la poética blakeana como síntesis.

## 2. EL ROMANTICISMO Y SUS CONSECUENCIAS

El Romanticismo supone una revolución en el ámbito literario que viene condicionada por diversos factores políticos, sociales y económicos. Un aspecto en concreto que destaca en este cambio cultural es la sacralización del arte, que comienza en el siglo XIX, pero ya tiene antecedentes en autores prerománticos de finales del XVIII, por ejemplo, William Blake, que dedica

[5] "Los antiguos Poetas animaban todos los objetos sensibles con Dioses o Genios, nombrándolos y adornándolos con los atributos de bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y todo lo que sus vastos y numerosos sentidos podían percibir" (Blake, 1983: 47).
[6] "Aquel cuyo rostro no dé luz, nunca será una estrella" (Blake, 1983: 39).

su vida a la literatura y a la pintura, y lo mismo le ocurrirá luego a Juan Ramón Jiménez, que identifica vida con poesía; toda palabra se convertirá en una proyección estética suprema.

Sabemos que el andaluz en su biblioteca de Moguer posee libros como *Le poète et l'inspiration* (1922) de Francis Jammes u obras clave del auge del yo en la escritura como *Les confessions* de Jean Jacques Rousseau, ejemplo de creación de un ente subjetivo a finales del siglo XVIII. Estas obras son representativas de la formación artística que el poeta adquiere, bebiendo de un Romanticismo temprano propulsado por autores como William Blake, que coloca estos presupuestos como declaración de intenciones de un nuevo panorama artístico[7].

El símbolo en la poesía tiene diversas manifestaciones, pero siempre conduce a una abstracción o búsqueda de la esencia de lo concreto y cotidiano. De Juan Ramón Jiménez dice González Ródenas:

> La comparación de su poesía con la de Blake, Emily Dickinson, Yeats o Eliot advierte […] el encuentro de soluciones a grandes rasgos comunes para problemas también comunes. Sus coincidencias sólo demuestran la naturaleza idéntica del origen de sus estéticas, en las que lo común es la mejor garantía de universalidad y autenticidad. (1999: 187)

William Blake se vale de estas manifestaciones universales para aludir a conceptos superiores que a veces conectan con virtudes, bien sean la Inocencia, Experiencia, Caridad, Justicia, etc. mientras que Juan Ramón Jiménez también usa ese idealismo en los conceptos de Belleza, Inteligencia o Poesía. Se suelen presentar en mayúsculas por su trasfondo platónico, que supone una aspiración a lo utópico. Pretenden ser generalizaciones, síntesis de muchos sucesos arbitrarios, resumidos y condensados, que ayudan a Juan Ramón a modelar su poesía pura, siendo Blake un antecedente con su mitificación cristiana y absolutización de los conceptos en su "sistema 'Urizénico'", "opuesto a la concreción geográfica" (Caramés y González Corugedo, 1987: 11). En sus respectivas poéticas, el significado se va perdiendo por la amplia semántica del concepto –más en el español que en el inglés debido a vivir en épocas muy diferentes en el terreno artístico-; va quedando el significante como símbolo, cada vez menos apegado a la realidad, y solo en diálogo con el resto de elementos de la obra poética, tanto en la mitología del londinense como en las imágenes del moguereño. La virtud de la bondad, la verdad por naturaleza, sin impregnarse de pecado como le ocurre al héroe rousseauniano, la encontramos claramente representada en "Niños" (Jiménez, 1981b: 99), poema que se ambienta en una noche estrellada, entre plantas, con un "cielo rosado y verdeplata". Fácil es identificar a los jóvenes en la poesía de Blake, sobre todo en sus *Canciones de Inocencia y Experiencia*, en las que hay una preocupación excesiva y lacrimógena típica del prerromanticismo, tiempo en que la educación[8] y la infancia eran temas muy debatidos en la sociedad. Citemos un ejemplo de "The school boy": "How can a child when fears annoy/ But droop his tender wing/ And forget his youthful spring" (Blake, 1987: 66)[9]. La sentimentalidad relacionada con lo infantil aflora en otros poemas del andaluz como "Madrugada" (Jiménez, 2008: 70). Así, el krausismo[10] interiorizado de Juan Ramón o la preocupación dieciochesca por estos asuntos llevan a los dos poetas a confluir en el tratamiento de la virtud en una misma edad: la infancia. Según Caramés

[7] Para profundizar en el pensamiento que recorre la lírica romántica inglesa, véase el ensayo de Luis Cernuda (1986).
[8] Según Caramés y González Corugedo, en Inglaterra los religiosos van implantando escuelas cada vez con mayor libertad educativa a partir de 1780 (Blake, 1987: 17).
[9] "¿Cómo puede un niño, acosado por el miedo, sino plegar sus tiernas alas, y olvidar su juvenil primavera?" (Blake, 1987: 67).
[10] La pedagogía krausista de Francisco Giner de los Ríos controla la Institución Libre de Enseñanza, donde se promueven diversas actividades: ediciones de libros para jóvenes, poemas infantiles, y de esta raíz se nutrirá *Platero y yo*.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5760
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

y González Corugedo "la inocencia también cubre otro mundo, el de las flores, pájaros, ángeles, que aparecen de forma constante en las ilustraciones de las *Canciones*" (1987: 18). Lo pastoril, como ambiente de evasión, nostálgico, está casi de forma constante en la obra de Jiménez por su tendencia a la idealización estética, proponiéndonos adentrarnos en un constante *locus amoenus* en el que Blake colocará a sus inocentes púberes. Aun tratándose de composiciones cultas, "*Canciones de Inocencia* pertenece a la tradición popular de las nanas y canciones de cuna. Incluso a la de los himnos y canciones escritas para niños en el siglo XVIII" (Caramés y González Corugedo, 1987: 18), es decir, tienen una finalidad de comunicación con un público de corta edad, o bien usan este recurso universal para recuperar una inocencia perdida en un paraíso añorado de donde procede el mito de la edad dorada.

Las *Canciones de Experiencia*, compuestas unos cinco años después de las de *Inocencia*, se asocian a esta inocencia perdida que se transforma en desilusión por el desvelamiento de la realidad que había sido idealizada; los problemas sociales abundan y los niños se alejan del Paraíso, acercándose al Infierno, que es donde se centrará el grueso de la poesía blakeana. Juan Ramón también cantará a este recuerdo lejano, pues quiere retrotraerse al estado primitivo de la poesía, con un tono melancólico. No hay demasiadas imágenes infernales en su lírica, aunque a veces hay pasajes muy sombríos o que se relacionan con la mística de la oscuridad como los "nocturnos".

Todos estos temas o ideas de los dos autores como la inocencia, la experiencia, la inteligencia o el terror, pueden materializarse en figuras o personajes. Es recurrente el uso de la zoología o animalización de estos conceptos, por ejemplo, en la serpiente, como vemos en "víbora" (Blake, 1983: 55), que encarna lo infernal por su capacidad de matar con el veneno, y en Juan Ramón representará la circularidad, el *ouroboros* -símbolo de la teosofía-, aludiendo a la lentitud o discurso reflexivo de la poesía: "una serpiente resbalando undosa de marisma a marisma" (Jiménez, 1982: 52-53). Las alegorías cristianas son tratadas también por los dos autores en forma de ovejas, corderos, y su prolongación en rebaños, pastores, aunque suelen remitir a una religiosidad propia, swedenborgiana en Blake o panteísta en el caso de Juan Ramón. Más allá del cordero, el tigre para Blake (1983: 175), o el perro para Juan Ramón (1982), encierran una significación propia, añadida a la que se tiene en el imaginario colectivo. De esta manera, el cordero implica señalar el catolicismo, pero también la inocencia, la juventud o la naturaleza benigna en Blake, o el tigre está más cerca de lo infernal, representado con colores vivos en los grabados, aunque con un carácter más manso del acostumbrado. El perro para Juan Ramón suele representar lo cotidiano que se repite y puede llegar a universalizarse, como ocurre en *Espacio*, donde ladra cíclicamente el mismo animal.

Debemos considerar que los presupuestos anteriores vienen condicionados por la tradición occidental que ha ido perpetuando una herencia platónica con la que se ha privilegiado una forma monoteísta de religión: la cristiana[11]. Para acercarnos a la plasmación de estos valores en la obra de nuestros autores, tenemos que analizar sus creencias o cultos. Si nos centramos en Juan Ramón Jiménez, sus lecturas de nuevo nos dan claves para identificar su pensamiento, pues en su biblioteca de Moguer se almacenan libros sagrados asociados al cristianismo: *Le libre de Job*, *L' Apocalipse*, *L'Ecclésiaste*, *Evangiles et la Seconde Génération Chrétienne*, espirituales, o de ciencia, que en su momento probablemente eran tomados como una prolongación de la mística, los asociados con la Teoría de la Relatividad del tiempo-espacio de Einstein, o los de Henri Bergson. Este conocimiento adquirido se plasmará notablemente en su obra, sobre todo en su metafísico poema *Espacio*. No sigue el dogmatismo cristiano tradicional, sino una mezcla de religiones que aúna variados planteamientos teosóficos, budistas, hinduistas, incluso científicos, pues contribuyen al desvelamiento de lo

[11] Juan Ramón asegura en una de sus conversaciones con Juan Guerrero que la *Biblia* es la mejor poesía universal al lado de Shakespeare y Mallarmé (Pérez Romero, 1992b).

sagrado y de muchas preguntas que aún no tenían respuesta en la sociedad de principios del siglo XX. Sabemos que le interesan verdaderamente muchas de las lecturas teológicas, místicas, científicas, por las notas o marcas que hace en estas obras. De forma parecida, si Blake se atiene a una sola creencia solo puede ser aquella "que comprende todas las razas y religiones de la humanidad" (Raine, 1991: 108).

Pero la religiosidad de Juan Ramón no queda aquí, sino que va evolucionando hasta constituir una mitología propia que se plasma en su Obra en marcha. Hace suyas las imágenes bíblicas en las que el monoteísmo cristiano con bases neoplatónicas le sirve para idealizar la belleza y la poesía. Vemos en *Ideolojía* cómo reflexiona sobre Jesucristo y Judas (1990: 154), así como Blake lo hace sobre el cristianismo continuamente, por ejemplo, cuando el yo poético cena con los profetas Isaías y Ezequiel (1983: 49). Un destacado papel cobra *De la imitación de Cristo o Menosprecio del Mundo* del canónigo Tomás de Kempis[12] (traducido por el místico Fray Luis de Granada), que le acompaña a Juan Ramón allá donde va, o el magisterio de Francisco Giner de los Ríos, uno de los más representativos difusores del krausismo en la Institución Libre de Enseñanza. De la Iglesia de la Nueva Jerusalén (Londres) salió el cristianismo mítico swedenborgiano de William Blake, y los libros principales por los que se interesa son *Cielo e Infierno y Sabiduría de los ángeles acerca del Amor Divino y la Sabiduría divina*, donde aflora la Teoría de las Correspondencias y la proyección de los mundos internos superiores conectados con los espíritus de la naturaleza. En la pedagogía krausista de Juan Ramón encontramos paralelamente este canto que se plasma en recurrentes imágenes como las metáforas florales[13], que llevan a cabo un idealismo del mundo natural como mito (Maestro, 2015). Desde la Fundación Swedenborg aclaran: "Fourier's idea of 'universal analogies', or correspondences between the natural world and aspects of the human psyche, bears a striking resemblance to Swedenborg's doctrine of the correspondence between the natural world and the spiritual realms"[14]. Esta opción vital intenta llevar a cabo una reunificación del yo y el mundo de una manera panteísta tal y como proclama la poética juanramoniana. Podemos relacionar krausismo y swedenborgianismo como tendencias o corrientes que pretenden una mejora de la sociedad, alimentar el espíritu, apoyar una renovación moral.

La obsesión de Blake por Swedenborg llega hasta la cita explícita en *The marriage of Heaven and Hell* (1983: 30) como un personaje más de su propia cosmogonía: "tomando en mi mano los libros de Swedenborg, partí de la religión gloriosa y pasé todos los planetas hasta que llegamos a Saturno: allí me detuve para descansar y luego me lancé al vacío entre Saturno y las estrellas fijas" (Blake, 1983: 63). Swedenborg se rodea de un halo de misterio, toma forma de un ente cabalístico, capaz de volar entre los planetas del universo. Este yo poético de Blake se equipara al todopoderoso y omnisciente yo de *Espacio*. Pero este nexo entre Juan Ramón y el londinense no queda aquí, ya que Juan Ramón también era un aficionado a la Teoría de las Correspondencias del noruego, pues posee en su biblioteca el libro *The Divine Providence*.

Cierto es, por otra parte, que la actitud de Blake es revolucionaria, destruyendo y parodiando el dogma establecido, por lo que Luis Cernuda (1986) apunta que en *The Marriage*

[12] Este gusto seguramente proviene de su educación jesuita. En el texto incluye comentarios o dibujos, además de que "retuvo las fórmulas que recalcan la inclinación del ser hacia la perfección y ante todo, aquellas que incitan a esa reunificación del propio ser, y […] halla, asimismo, una justificación para su aislamiento, para su afán de aislamiento y soledad", incluso compone un poema que comienza con "El Kempis y Francina", según ha documentado G. Azam (1983: 67-71).

[13] Una de las lecturas de Juan Ramón que evidencian la personificación de la naturaleza, dándole un poder deífico o mental, es *L'intelligence des fleurs* de Maurice Maeterlinck. Esto implica una suerte de panteísmo que une misticismo y naturaleza, que en Blake aparece sobre todo en los *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, por ejemplo, en "La esencia humana" ("The human abstract"): "crece aquel (este árbol) en el cerebro humano" (Blake, 1987: 147).

[14] "La idea de Fourier de las 'analogías universales', o correspondencias entre el mundo natural y aspectos de la mente humana, apoya un llamativo parecido a la doctrina de Swedenborg de la correspondencia entre el mundo natural y el reino espiritual" (traducción propia).


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5760
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

*of Heaven and Hell* "se rebela contra sus creencias swedenborgianas, y contra todas las Iglesias institucionalizadas en general", o en *Europe: a Prophecy* (1794) "ataca al cristianismo como filosofía represora de los instintos" (1983: 11). Esto no evita que las referencias bíblicas desaparezcan; es más, lugares comunes como el Paraíso se presentarán en toda la obra del londinense. Caramés y González Corugedo piensan que "en el poema de introducción (de *Canciones de Inocencia y de Experiencia*) hace una clara alusión al Génesis" (1987: 18-19), pero los personajes que lo habitan, aunque sean Adán y Eva, actúan según normas diferentes, de una mítica heterogénea. Juan Ramón se acercará a estos planteamientos ficcionales, aunque los plasmará con mayor intensidad en su última poesía: *Dios deseado y deseante* y *Espacio*.

Muy ligado a la religiosidad o espiritualidad de estos poetas se presenta el concepto romántico de la inspiración, una fuerza mística e irracional que los atrapa a través de un arrebato cuasi divino, aunque claramente en Juan Ramón se dará de una forma más intelectual y mesurada, pues Blake vive en el momento en que se crea el germen de la explosión del genio personal y su poética visionaria ya se configura frente al racionalismo y cientificismo[15] desde sus primerizos *Poetical Sketches* (1783). Esta religión de la imaginación privilegia la subjetividad y lleva a los poetas del siglo XIX y a otros del XX, como Juan Ramón, que creen en la sacralización del arte, a caracterizarse como poetas profetas, videntes que pueden predecir el futuro a través de su creación. En el caso de Blake, se da por supuesto con solo observar los títulos *América: Profecía* o *Europa: una profecía* y se muestra constantemente en su obra: "The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell" (Blake, 1983: 52)[16]. El andaluz no se queda atrás en la relación con las deidades y tomará la poesía a modo de revelación de lo oculto y ancestral, única forma de respuesta a las preguntas del universo. Por ello, a este arte rendirá el culto más elevado y, por supuesto, en su biblioteca de Moguer no podía faltar la canónica *Defensa de la Poesía* de Percy B. Shelley, donde el poeta se enlaza con la divinidad. Sí es cierto que el pensamiento de Juan Ramón tiende a lo laico, pero esto no significa que no se interese por creencias tan distanciadas como el cristianismo y sus heterodoxias, las aficiones teosóficas de Rubén Darío u otras cuestiones orientales. Paralelamente, Blake, según Caramés y González Corugedo, practica un "misticismo radical" (Blake, 1987: 14), aludiendo a su "jacobinismo" inglés, pues se sitúa entre los artesanos opuestos a la realeza y a las clases nobles. Así lo plasma en *The French Revolution*:

> poema en el que se muestra claramente republicano, y en el que se puede ya adivinar la visión de una nueva humanidad, de una nueva sociedad, y de una nueva posibilidad de crear un arte contrario a un estado anterior. (Blake, 1987: 15)

Además de la predilección de Juan Ramón por los libros relacionados con el cristianismo, la mística o el ocultismo, como la *Biblia* o la *Cábala*, el moguereño consulta variaciones como la de Tomás de Kempis, Jakob Böhme[17], o libros religiosos indostánicos, incluso autores gnósticos asociados a las religiones budistas, hinduistas o escrituras chinas y japonesas. En el caso de Blake lo oriental no está tan presente en su obra, pero sí hay un collage de creencias, ideologías y culturemas que desembocan en un sistema de signos propios. Las deidades que usa el londinense de forma más recurrente son los Four Zoas, cada uno de ellos, símbolos de una virtud o concepto: Los (imaginación), Urizen (razón), Tharmas (cuerpo), Lurah (pasiones). El Génesis que configuran estos personajes podría llevar a que su autor ejerciera de profeta

[15] En relación con la crítica estilística que aparecerá a finales del siglo XIX, "Croce presentaba el lenguaje como un acto espiritual y creador, y, contra las teorías intelectualistas y logicistas, lo concebía como expresión de la fantasía" (Aguiar e Silva, 1984: 437).

[16] "La antigua tradición de que el mundo va a ser consumido por el fuego al término de seis mil años es verdadera, como he aprendido del Infierno" (Blake, 1983: 53).

[17] Teósofo alemán reconocido como maestro para William Blake (Raine, 1991: 73).

verdadero para Juan Ramón, un profeta en el que empezaría a tener fe desde el momento en que lo lee para afianzar el vínculo cuando lo traduce. El "druidismo" del británico, impregnado de las leyendas artúricas, galesas o escandinavas que son adaptadas por sus coetáneos, no interesa tanto al andaluz, pero sí es importante destacar la intención de rescatar el pasado, el mito como espíritu fundador de la grandeza de un pueblo (Caramés y González Corugedo, 1987: 31). Por otro lado, la tradición grecolatina supone la base casi constante de los dos autores, sobre todo en la concepción de la naturaleza y la configuración del pastor según el *beatus ille*.

El acierto de la poética de nuestros dos autores consiste en saber condensar todos estos conocimientos y elementos culturales para componer un sistema simbólico original que incluya consideraciones filosóficas, religiosas, morales, sociales, artísticas, etc. y con maestría plasmarlo en la escritura. Caramés y González Corugedo piensan que "el ritual blakeano puede considerarse básico en la construcción de un mito del logos, ya que el espíritu se ha encarnado en el lenguaje, y adquiere otra vez corporeidad en el texto" (1987: 23). "Good is Heaven. Evil is Hell" (Blake, 1983: 30)[18] es el punto de partida de Blake, y la dualidad de Cielo-Infierno se dará continuamente en su obra: "As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius, which to Angels look like torment and insanity, I collected some of their Proverbs" (Blake, 1983: 36)[19]. En Juan Ramón casi todos los elementos poéticos tienen que ver con lo celestial, pero sabemos de su lectura de *L'Antechrist* de E. Renan, dándonos una idea de subversión del catolicismo o herejía muy relacionada con el ataque que hace Blake en *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, pero no encontramos pasajes satánicos explícitos en el andaluz[20]. En "Paraíso" (Jiménez, 1960: 91) vemos cómo se prefiere este lugar al infierno de Blake, aunque tienen en común el deseo de evasión e idealización de una realidad más edificante, ascendente y tendente a lo celestial, a la verdad absoluta a través del arte y el pleno conocimiento de lo oculto. En este poema, sin embargo, se presenta la "noche", aunque asociemos el Paraíso con un lugar iluminado por la luz de un sol generoso. Blake también compone este tipo de poemas en el ámbito de un *locus amoenus*, como "*The ecchoing green*", donde el sol "hace felices a los cielos" o se da "la bienvenida a la Primavera" (Blake, 1983: 103). Por otra parte, la visión apocalíptica del londinense pudo atraer a Juan Ramón por su obstinado pesimismo e hipocondría (Pérez Romero, 1992a).

Conectada con estos parámetros, una de las máximas realizaciones poéticas que la crítica ha señalado ha sido *Espacio*, una gran obra con pretensiones universales combinadas con un exacerbado monismo ególatra (Maestro, 2015). Quizá sea su producción más completa a la hora de diseñar un sistema poético en el que los integrantes son dioses que luchan por controlar la autoría de una voz íntima desdoblada. La prepotencia de su tono mesiánico nos conduce de forma directa al tono profético de Blake, ejerciendo los dos de Demiurgo omnisciente que todo lo ve y prevé desde arriba para insuflar su ego en todos los entes de la naturaleza que son creados por el propio poeta. Se produce una mitificación de espacio y tiempo (Raine, 1991: 73), recurriendo a una recreación del Paraíso perdido de Milton. Nos situamos en un constante idilio según el cronotopo bakhtiniano, lugar idealizado donde hay una armonía entre el yo y el universo, aunque en el caso de Blake en obras como *El matrimonio del cielo y el infierno* vemos una tópica más infernal, con tendencia a lo satánico, profecías de destrucción, alejado de la armonía platónica del español. Pero sí se presenta unida el ansia por una fórmula que englobe

[18] "Bien es Cielo. Mal es Infierno" (Blake, 1983: 31).

[19] "Mientras caminaba entre las llamas del infierno, encantado con los goces de Genio, que a Angeles [sic] parecen tormento y locura, recogí algunos de sus Proverbios" (Blake, 1983: 37).

[20] Según F. Gimeno (2003b), Blake es reivindicado por Juan Ramón como antecedente de la poesía pura, frente al culto satanizante del surrealismo francés. Michael Predmore (1974) señala, sin embargo, imágenes apocalípticas en la obra de Juan Ramón como influencia de Blake.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5760
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

todas las percepciones, visiones, deseos, afán de aprehender lo inefable. El círculo, símbolo mítico de la vuelta continua a lo anterior, aparece en la autorreferencia de "Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo" (Jiménez, 1982: 9, 59). Es la primera oración del poema y también la penúltima, que para cerrar se encabeza por un "Ya te lo dije al comenzar" (Jiménez, 1982: 59). En Blake, los personajes de su cosmogonía como Urizen, Los u otras criaturas demoníacas también se presentan cíclicamente y constituyen un elenco de actantes mitificados.

En *Espacio* no tenemos un héroe, sino un yo diluido en un espacio colectivo, en un nosotros que evoca los paisajes del alma, la conciencia o la memoria. Este sujeto se objetiviza en otro, en una esencia o dios omnisciente que conoce todas las almas de las cosas: "Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir" (Jiménez, 1982: 9). Schiller asocia la poesía a la abstracción, y esto supone la universalización de la conciencia en diversos lugares de la memoria personal. J. Wilcox (1983), cuando estudia este poema en prosa, ve una tensión entre un yo realista y otro idealista, en la que acabará ganando claramente el planteamiento hegeliano. Lo sublime se presenta de forma perenne en estos dos autores, por su tono alto y trascendental que aspira a llegar a la cúspide estética con la poesía. Por descontado, el infinito, tan atractivo para los románticos, va a ser una fuente de inspiración constante en los dos poetas. El ego llega a un nivel equivalente al del Olimpo cuando el autor se permite citarse a sí mismo, creando una polifonía a una voz desdoblada y ficcionalizada como jefe supremo: "'Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo'" (Jiménez, 1982: 9). Esto mismo lo encontramos en *The marriage of Heaven and Hell*:

> I then asked Ezekiel why he eat dung, & lay so long on his right & left side? he answer'd, 'the desire of raising other men into a perception of the infinite: this the North American tribes practice, & is he honest who resists his genius or conscience for the sake of present ease or gratification?'. (Blake, 1983: 50)[21]

Desde *Diario de un poeta recién casado*, una de las primeras obras en las que la estela del londinense se vería reflejada, hasta *Espacio*, culminación de su lírica, presenciamos un drama íntimo en el universo psicológico de Juan Ramón, mientras que en Blake hay una exteriorización de los pensamientos más profundos e imaginativos, que parece que llegaron a una verdad empírica para el poeta. En el andaluz "mar" o "cielo" se convierten en paisajes del alma que construyen un cosmos interior, íntimo y muy subjetivo, con una espiritualidad única. A los valores religiosos y culturales que aprehende de la sociedad se suman los elementos naturales, que llegan a ser formas de culto. El amanecer como resurrección es un mito bíblico que se repite en el *Diario* y otras obras y que en Blake también es una constante, así como la noche es el momento de los demonios, dragones u otras criaturas infernales. De nuevo lo natural se incluye en la religión del arte de estos dos autores.

## 3. CONCLUSIONES

Hemos analizado las diferentes vías por las que la poética visionaria de William Blake deja huella en la escritura de Juan Ramón Jiménez. Este proceso empieza con la lectura, transcurre por la traducción o versión y termina en la creación propia. Cuando el andaluz ya ha conseguido establecer un estado poético propio con una voz inconfundible, los elementos blakeanos, conectados con la abstracción y lo universal, siguen aflorando en una densa

[21] "Entonces pregunté a Ezequiel ¿por qué comió estiércol y yació tanto tiempo sobre su costado derecho o izquierdo? Contestó: 'el deseo de elevar a otros hombres hasta la percepción de lo infinito; esto lo practican las tribus norteamericanas, y ¿es honrado aquel que resiste a su genio o a su conciencia sólo por el bienestar o una recompensa temporales?'" (Blake, 1983: 51).

síntesis. La creación de una religión del arte por encima de todo será algo aprendido del inglés, privilegiando la poesía.

Otro asunto que hemos abordado con profundidad ha sido el religioso. La última escritura de Juan Ramón Jiménez condensa esencialmente el espíritu de Blake: una cosmología propia con sus propios símbolos, en la que el dios que da vida se identifica con el poeta, que recrea un ambiente mítico y al cual se someten el resto de seres por estar en una posición superior. Estos ídolos hablan con un tono prepotente y su ego poético lo abarca todo, universalizan la experiencia o abstraen de lo cotidiano lo común, ofreciendo una cosmogonía general para el receptor. La circularidad que supone la poesía se asocia a la de la religión, que en este caso influye de forma elevada en Blake y Juan Ramón para colocarse como poetas profetas, legisladores de su universo lírico.

Como hemos ido comprobando en estas páginas, William Blake proporciona una frescura y originalidad que escasa manifestación tenía en las letras españolas. Las temáticas de la inocencia y la juventud, junto a la sagrada e infernal, tratadas desde una perspectiva visionaria, se funden con la mística ascensional de Juan Ramón para forjar una poética propia e ir separándose del lenguaje convencional modernista, lo que le permitirá adentrarse en lo que se ha llamado poesía pura, y que luego magistralmente el de Moguer invertirá para hablar de "pura poesía".

## Bibliografía


AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984) *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid.

Archivo William Blake, http://www.blakearchive.org/blake/ (14/04/2021).

AZAM, Gilbert (1983) *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Editora Nacional, Madrid.

BLAKE, William (1983) *El matrimonio del cielo y del infierno*; *Cantos de inocencia y experiencia*, traducción de S. Campurro y prólogo de L. Cernuda, Madrid, Visor.

BLAKE, William (1987) *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, traducción y prólogo de J. L. Caramés y S. González Corugedo, Madrid, Cátedra.

CARAMÉS, José Luis y Santiago GONZÁLEZ CORUGEDO (1987) "Prólogo", en William Blake, 1987.

CERNUDA, Luis (1986) *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos.

FUNDACIÓN SWEDENBORG, www.swedenborg.com (10 de abril de 2021).

GIMENO, Francisco (2003a): "Notas sobre la difusión, influencia y recepción crítica de la obra de William Blake en España durante las décadas de 1920 y 1930", *Los Papeles Mojados de Río Seco* V.6, pp. 1-12.

—— (2003b) "William Blake, vidente de este cielo", *Caracteres Literarios. Ensayos sobre la ética de la literatura* VI.7, Murcia, pp. 1-30.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (1999) *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer: Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*, en e-Repositori, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, http://repositori.upf.edu/handle/10230/16975?show=full (02/05/2021).



DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5760
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1960) *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, edición de Francisco Garfias, Madrid, Taurus.

—— (1981a) *Belleza: en verso (1917-1923)*, Madrid, Taurus.

—— (1981b) *Poesía: en verso (1917-1923)*, Madrid, Taurus.

—— (1982) *Espacio*, edición de A. Albornoz, Madrid, Editora Nacional.

—— (1990) *Metamórfosis (1897-1957)*, Barcelona, Anthropos.

—— (2008) *Piedra y cielo (1917-1918)*, prólogo de M. Casado, Madrid/Huelva, Visor/ Diputación de Huelva.

—— (2011) *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Visor.

MAESTRO, Jesús G. (2015) "La filosofía de los poetas, 2. Juan Ramón Jiménez: 'Dios está azul'", http://tv.uvigo.es/es/video/mm/25535.html (10 de abril de 2021).

PÉREZ ROMERO, Carmen (1992a): *Juan Ramón y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

—— (1992b) "Las fuentes literarias como elementos intertextuales: Diálogo entre poetas anglonorteamericanos y españoles", *ES: Revista de filología inglesa* 16, pp. 47-56.

PREDMORE, Michael (1974) "Imágenes apocalípticas en el *Diario* de Juan Ramón: la tradición simbólica de William Blake", *Revista de Letras* IV.23-24, pp. 365-382, http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/predmore_01.htm (12/04/2021).

RAINE, Kathleen (1991) *Ocho ensayos sobre William Blake*, Girona, Atalanta.

The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/blke/hd_blke.htm (10 de abril de 2021).

UTRERA TORREMOCHA, Mª Victoria (1999) *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

WILCOX, John (1983) "Otra lectura de Espacio: temas y símbolos", *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, La Rábida, vol. 2, pp. 619-624.

YOUNG, Howard T. (1976) "Anglo-american poetry in the correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez", *Hispanic review*, 1, pp. 1-26.

—— (1980) *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Yeats*, Madison, The University of Wisconsin Press.

# Las voces del exilio en el teatro de Laila Ripoll

ADELINA LAURENCE
Universidad de Poitiers

**Resumen**

Las artes, vistas como motor social, se encargan de dar visibilidad a las problemáticas de la sociedad, cumpliendo una función catártica. El teatro, por ser texto y representación, cumple este propósito político y social. Entre los numerosos dramaturgos contemporáneos, sobresale el trabajo de Laila Ripoll (Madrid, 1964). Gran parte de su producción dramatúrgica versa sobre acontecimientos actuales, como las consecuencias de la guerra civil española o el exilio. Sin embargo, su preocupación traspasa las fronteras españolas y se interesa por todo tipo de conflicto, sin importar dónde tuvo o tiene lugar. A través de este estudio, mediante el análisis de algunas de sus obras, como *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *El convoy de los 927* o *Víctor Bevch*, pretendemos dar algunas pistas sobre su visión de la sociedad y en particular de la inmigración, puesto que una sociedad no puede avanzar si no revisa su pasado. Mediante las voces de los exiliados, Laila Ripoll recalca las consecuencias del exilio sobre la identidad, el rechazo al otro y la invisibilidad de la mujer en este proceso. De este modo, da la palabra a las víctimas, condenadas al olvido por la comunidad, para poder sanar las heridas que siguen abiertas.

**Voices in exile in Laila Ripoll's plays**

**Abstract**

Arts, considered as a social driving force, are in charge of making social problems visible, thus fulfilling a cathartic purpose. Drama, being text and performance at the same time, accomplishes this political and social task. From amongst the many contemporary playwrights, Laila Ripoll's (Madrid, 1964) work stands out. A big part of her dramatic work deals with current issues, such as the consequences of the Spanish Civil War or exile. Nevertheless, her concern goes beyond the Spanish border and takes an interest in any kind of conflict, no matter where it took or takes place. In this essay, through the analysis of some of her plays, like *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *El convoy de los 927* or *Víctor Bevch*, I intend to give some clues about her view on society and, specifically, on immigration, since a society cannot move forward unless its past is reviewed. Through the voices of those in exile, Laila Ripoll stresses the consequences of exile on identity, rejection of the other and the invisibility of women in this process. This way, she gives voice to the victims, condemned to oblivion by their community, in order for them to be able to heal the wounds that remain open.

## 1. INTRODUCCIÓN

Frente a las numerosas posibilidades que ofrece la temática del exilio, hemos elegido enfocarla bajo el prisma del arte, puesto que las artes, vistas como motor social, se encargan de dar visibilidad a las problemáticas de la sociedad. Cumplen una función catártica abordando conflictos e intentando dar las respuestas que la sociedad no puede o no quiere ofrecer. El teatro, que por su propia naturaleza incluye la doble dimensión de texto y representación escénica, cumple este propósito político y social. De este modo, el teatro refleja una parte de la verdad

Adelina LAURENCE, "Las voces del exilio en el teatro de Laila Ripoll", *Artifara* 21.1 (2021) Monográfico, pp. 259-270.
Recibido el 26/01/2021 Aceptado el 11/09/2021

frente al discurso institucionalizado, desembocando en la creación de un teatro que se interesa por el pasado y por los problemas de la sociedad, con el fin de enfrentar al espectador con este pasado problemático para que pueda relacionarlo con su propio presente.

Este interés por la reconstrucción del pasado no es reciente, dado que se inscribe al menos en la larga tradición del teatro histórico que empezó con la democracia. María Francisca Vilches de Frutos afirma que, desde el advenimiento de la democracia, los autores se dedicaron a poner en escena obras de inspiración histórica. A partir del final de los años 80, aparecieron indicios de una crítica del sistema político dominante, seguidos por un periodo en el que los dramaturgos trataron los eventos del siglo XX, en un deseo de análisis del presente a la luz de los hechos pasados (Vilches de Frutos, 1999:73-92).

Entre los dramaturgos que se inscriben en la tradición del teatro histórico, destaca el trabajo de Laila Ripoll, por su compromiso político y social. Esta "mujer de teatro" (Pérez Rasilla, 2013: 5) se ha convertido en una figura imprescindible de la escena teatral española: no solo es dramaturga, actriz y directora de teatro, sino que participa con regularidad en encuentros o publica artículos sobre el proceso de escritura teatral y la función del dramaturgo en la sociedad. En 1991, fundó con otros actores[1] la compañía Micomicón que, en un primer momento, ponía en escena exclusivamente obras del repertorio clásico, mientras que hoy en día representa sobre todo las obras de Ripoll. La dramaturga goza de un reconocimiento cada vez mayor en el mundo artístico, habiendo obtenido varios premios por algunas de sus producciones, entre las cuales podemos destacar *La ciudad sitiada* (2003), su primera obra estrenada en 1999, *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas…)* (2013) o *El triángulo azul* (2014)[2].

Aun no siendo Laila Ripoll la única dramaturga que se interesa por el pasado, este *leitmotiv* presente en todo su trabajo permite considerarla una de las figuras emblemáticas de esta nueva generación de dramaturgos contemporáneos cuyo hilo conductor es la memoria individual y colectiva[3]. A esta generación pertenecen, entre otros, Itziar Pascual, Guillem Clúa, Gracia Morales, Alfredo Sanzol, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Alberto Miralles y José Sanchis Sinisterra. Estos dramaturgos se interesan por la historia para entender las relaciones que unen pasado y presente. El deber de memoria en la obra dramatúrgica de Laila Ripoll es omnipresente, puesto que, al pertenecer a la tercera generación, recibió, lo que denomina Odette Martinez-Maler, la herencia en negativo de los relatos familiares fragmentados, lo que despertó su interés por la reconstrucción de la memoria (Martinez-Maler, 2008), a través de la historia de su familia, puesto que sus abuelos conocieron la guerra civil y el exilio. De este modo, las circunstancias familiares específicas de Laila Ripoll acentúan su interés por esta temática, como ella misma afirma: "A mí el tema de la guerra civil me obsesiona muchísimo, probablemente por antecedentes familiares. Soy nieta de exiliados, eso marca" (Henríquez, 2005: 119). Su abuelo trabajaba como contable para la radio SER y era republicano. Por este motivo, le prohibieron trabajar, le suspendieron el sueldo y lo encarcelaron. A raíz de las represalias que sufrió, tuvo que huir de España para refugiarse en Tánger a mitad de los años

[1] Mariano Llorente, José Luis Patiño y Juanjo Artero.

[2] En octubre del 2016 estrenó, con Magda Labarga, *Cáscaras vacías* que trata, mediante varias historias entrelazadas, de la Operación T4 nazi, un programa de eutanasia destinado a eliminar a personas con alguna discapacidad. En 2018 estrenó *Descarriadas*, monólogo teatral en forma de concierto de rock que trata de los abusos cometidos por parte del Patronato de Protección a la Mujer y *Donde el bosque se espesa*, junto que Mariano Llorente, que trata de la búsqueda de raíces de una madre y una hija al morir la abuela que las llevará desde Santander hasta Bosnia para encontrar respuestas.

[3] Maurice Halbwachs, considerado como el precursor de la sociología de las memorias, es el primero que mencionó la memoria colectiva en *Cadres sociaux de la mémoire* (1925) y *La mémoire collective* (1950). El objetivo era demostrar que cada sociedad y, más específicamente, cada grupo organizado es capaz de crear una memoria propia. La memoria colectiva nos permite recordar mejor, ya que no estamos solos. A diferencia de la memoria individual que demuestra que un solo individuo no puede recordar, los individuos deben formar parte de un conjunto, de una red social para poder construir recuerdos y, por consiguiente, la memoria colectiva.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5571
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

40. Su abuelo nunca quiso hablar de la guerra y de la posguerra, no así su abuela quien sintió la necesidad de transmitir esta herencia a su nieta, convirtiendo este pasado en hechos cotidianos, lo que le permitió entender no solo su pasado individual, sino también el de una nación entera. Por esa razón, siendo consciente de la función catártica del teatro, Ripoll quiere transmitir sus vivencias mediante sus obras, para que los individuos reflexionen sobre el pasado y puedan vincularlo con el presente. Este pasado familiar la llevó a escribir sobre la temática de la memoria y la posmemoria como lo demuestran los trabajos de Laeticia Rovecchio Antón tanto en su tesis sobre la obra dramatúrgica de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual en el que profundiza sobre la temática de memoria e identidad (2015), como en su artículo sobre *El triángulo azul* (2016). Además, dentro de la amplia bibliografía sobre el tema, se pueden destacar los estudios de Eszter Katona (2015) y de Verónica Orazi (2019), que tratan de *La ciudad sitiada* y de *El convoy de los 927* (Ripoll, 2009a) respectivamente.

Sin restar importancia al tema de la memoria y posmemoria en el trabajo de Ripoll, en este trabajo hemos elegido tratar solo un aspecto de la problemática: el exilio, que analizaremos a través de algunas de sus obras, más concretamente, en *La frontera* (2010), *Que nos quiten lo bailao* (2005a), *El convoy de los 927* y *Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)* (2003). Su trabajo nos permite seguir las historias de los exiliados anónimos, que no siempre encuentran la acogida deseada en el país de exilio, recalcando las consecuencias sobre la construcción identitaria de un individuo cuando tiene que abandonar su tierra. En este proceso, la dramaturga no solo da la palabra a los hombres, sino también a las mujeres, para que puedan encontrar su lugar en una historia del desarraigo predominantemente masculina.

## 2. LA PÉRDIDA DE IDENTIDAD

Aunque el exilio de la guerra civil tenga un lugar privilegiado en la producción literaria de Laila Ripoll, tenemos que recalcar que su trabajo no solo refleja estas circunstancias particulares, sino que se extiende a todos los conflictos y a todas las épocas. Su texto, publicado en *El teatro de papel*, titulado *Estos días azules y este sol de la infancia* (2009b) resume en algunas líneas las consecuencias provocadas por el exilio. Este verso, que titula su texto, fue escrito por Antonio Machado en 1939 cuando se fue a Francia. Para Ripoll es el "primer verso del último exilio español" (Ripoll, 2009b: 155); lo contrapone a los versos "que quizá sean los primeros del exilio español" (Ripoll, 2009b: 155) del siglo XI escritos por el poeta hispano hebreo Moseh Ibn Ezra que tuvo que abandonar Granada por culpa de la persecución almohade.

Entre ambos exilios, los españoles tuvieron que huir numerosas veces de su país. Estos ciudadanos anónimos lo abandonaron todo, huyendo de su tierra a menudo en condiciones atroces, dejando atrás recuerdos, olores y sensaciones que se desvanecerán en el tiempo, pero que quedarán grabados en el alma de los exiliados y de su descendencia (Ripoll, 2009b). El texto de Laila Ripoll hace hincapié en el sufrimiento y la pérdida de identidad que conlleva el abandono de su tierra. A pesar de las condiciones terribles en las que estas personas tuvieron que huir, lo que sobresale es la tristeza y la soledad extrema que conlleva el desarraigo de su tierra. Este sentimiento se vuelve universal gracias a las enumeraciones de la autora, que menciona a poetas, a "cientos de miles de mujeres y hombres anónimos" (Ripoll, 2009b: 156), niños, bestias, y que alude a las luchas internas a las que tuvieron que enfrentarse a lo largo de los siglos. Concluye su texto con unos versos de León Felipe publicados en 1939 en *Español del éxodo y del llanto* (Felipe, 1981) que rezan: "te salvarás como hombre, / pero no como español." (Ripoll, 2009b: 156). Estos versos recalcan, una vez más, la pérdida de raíces vinculada al exilio.

Estas líneas de Laila Ripoll sirven de introducción al estudio y presentan el *leitmotiv* que rige su obra sobre el exilio, especialmente en *La frontera* y *Que nos quiten lo bailao*. Esta última

obra[4], según las palabras de la autora, es "una historia de amor y de coincidencias mágicas" (Ripoll, 2005a: 64). El exilio, la guerra, el amor, la muerte, la rabia, la tristeza son los temas recurrentes, "pero siempre, desde la sonrisa, siempre desde el calor que queda en el pecho y en la sangre, desde la perspectiva un poco amarga, pero también muy dulce que nos hace sonreír y suspirar cuando recordamos lo que hemos amado mucho y hemos perdido" (Ripoll, 2005a: 64).

Se trata de un texto fragmentado que entrecruza varias historias, pero mantiene siempre al personaje principal, Amparo, casada con Miguel y obligados a huir de España al final de la guerra civil, uniéndose al éxodo masivo de los republicanos. Una vez fallecido su marido, se exilia en Marruecos donde pasará el resto de su vida. Tiene un hermano, Ignacio, que nunca volverá a ver. Su nieto, Miguel, mantiene una relación con Mariana que emigró para poder vivir con su amado. Aparte de esta trama, la obra menciona otros personajes y otras historias del exilio. A pesar de la disparidad de situaciones y de épocas, todas tienen un punto común: el dolor y la nostalgia que conlleva tener que abandonar su tierra natal, sus seres queridos, su cultura, sus raíces, es decir todo lo que construye nuestra identidad.

Ripoll entremezcla la perspectiva de distintos personajes con la ayuda de cortas escenas en las cuales se mezclan sonidos, imágenes y objetos que se confunden en el tiempo y el espacio para producir una representación visual de la memoria y del exilio. Amparo simboliza, en el momento de su muerte, el conjunto de los exiliados de todos los países y de todas las épocas, lo que se confirma mediante varios procedimientos a lo largo de la obra. La radio desempeña un papel fundamental en la universalización de la memoria colectiva. En efecto, la música en las producciones dramatúrgicas puede tener una doble función. Puede ponerse al servicio del drama para acentuar el *pathos* y/o ponerse al servicio de la *catharsis*. De esta forma, acompaña, acentúa y subraya la acción dramática. Mediante la radio, el espectador/lector puede seguir la historia de Salima, que se fue a España, a través de una canción que su familia, que vive en Marruecos, le dedica. Asimismo, la mujer y los hijos de Antonio Alonso, que se fue a trabajar a Suiza, le dedican una canción. Amparo, desde Marruecos, dedica una canción a su hermano, Ignacio, que está supuestamente en España. Esta canción, titulada *Recordar*, remite a la que Ignacio toca con la trompeta cuando se acuerda de su hermana y de los seres queridos que perdió. De esta manera, las canciones relacionan a los personajes, permiten romper las barreras geográficas y temporales y borrar la distancia, insistiendo en la importancia del recuerdo.

Otros objetos sirven de enlace entre el pasado y el presente, como el transportín del gato. Amparo y Miguel, huyendo de la España franquista, tuvieron que abandonar a su gato y, por consiguiente, el transportín donde lo llevaban. Años más tarde, su hermano lo encuentra en la calle y lo utiliza como mesita de noche. Al igual que con la música, este objeto insignificante los une de forma simbólica, traspasando las fronteras y el tiempo. Hasta el último instante, Amparo se acordará de todo lo que perdió, como lo demuestran sus actos. Todas las noches, se sienta frente al mar para contemplar las luces de la costa española, mientras llora y aprieta un pañuelo en su mano impregnado del olor a perfume que le recuerda su tierra natal. Es este mismo olor que sumergirá a su hermano en la nostalgia despertando los recuerdos de su hermana. El conjunto de estos elementos aviva los sentidos y trae a la superficie sensaciones que estaban, hasta ahora, enterradas. Estos recuerdos traspasan el espacio y el tiempo, uniendo los personajes separados por los exilios voluntarios o forzados, pero que convergen en la nostalgia y la tristeza provocada por la búsqueda de una vida mejor.

En las obras de la dramaturga, los fantasmas desempeñan un papel relevante en la construcción de la memoria colectiva. Están presentes en *Que nos quiten lo bailao* cobrando vida en la figura del difunto esposo de Amparo, Miguel, que dialoga en una conversación-

[4] *Que nos quiten lo bailao* fue representada por primera vez en la Nave de Cambaleo de Aranjuez en 2004, por Factoría Teatro. Fue dirigida por Gonzala Martín Schermann.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5571
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

monólogo con ella justo antes de su muerte, cumpliendo una función de refugio para la memoria individual al servicio de la memoria colectiva. Asimismo, los muertos vivientes desempeñan un papel esencial en la obra *La frontera*[5]. El joven carga con el fantasma de su abuelo, en una imagen que Isabelle Reck califica de "propiamente grotesca" y que recuerda a "Goya y sus Disparates, Posada y sus Calaveras" (Reck, 2012: 63), mientras intenta atravesar la frontera mexicana para alcanzar los Estados-Unidos. La misma autora, al analizar la estética grotesca en la dramaturgia de Laila Ripoll,[6] afirma que es

> La única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar a la vez de soslayo y directamente lo insostenible, lo indecible, "lo trágico absoluto" de un mundo que ha "bestializado la humanidad", sin caer en el sentimentalismo o el patetismo, para salvaguardar la eficacia de un teatro de denuncia. (Reck, 2012: 61)

Este interés por los fantasmas remite al proceso de modernidad que aún no puede "faire le deuil des individus, des cultures et des langues anéantis par la chaîne de désastres historiques du XXe siècle" (Guidée y Mellier, 2009: 13). Los espectros, como elementos reiterativos del arte moderno, no solo en España, sino también en Europa, remiten a la violencia extrema provocada por los conflictos, lo que impide olvidar y reclamar justicia. El trabajo de Laila Ripoll forma parte de esta modernidad, que "s'expose au retour sans fin d'un passé infiniment révolu, dont elle ne peut néanmoins faire le deuil" (Guidée y Mellier, 2009: 12) a través de la aparición de fantasmas. El tiempo presente de los personajes se trastorna por culpa de espectros, por reminiscencias del pasado que no se pueden olvidar.

*La frontera* relaciona la inmigración del mundo actual con las del pasado. El abuelo representa el pasado familiar. Él también tuvo que dejar su país para emigrar debido a la guerra civil y avisa a su nieta de las consecuencias del exilio sobre la construcción identitaria. El nieto, llevando a su abuelo, al igual que Eneas llevando a su Anquises, carga con el peso de la memoria familiar y hace eco al conflicto intergeneracional entre el deseo de progreso y los valores del pasado. El abuelo intenta hacerle entender la importancia de sus raíces, de sus orígenes, de la pérdida identitaria que conllevan la adaptación y la integración a un nuevo entorno, a través del eco de la memoria íntima, familiar, que remite a la identidad colectiva. Se trata de la teoría de la posmemoria de Marianne Hirsch (Hirsch, 1997), la cual afirma que las generaciones posteriores a las que vivieron el trauma "lo "recuerda[n]" a través de reminiscencias transmitidas tan profunda y afectivamente por medio de historias, imágenes y comportamientos, que parecen constituir memorias por derecho propio" (Guzmán, 2012: 91).

Al final, el joven cree que consigue desprenderse de la posmemoria, pero se queda la llave de la casa en España que su abuelo le dio, al igual que Amparo, quien aprieta una llave en su bolso cuando mira la costa española. El pasado y el presente se entremezclan, el individuo exiliado no puede desprenderse totalmente ni de su pasado, ni de su cultura, puesto que es constitutivo de su identidad. Pero la pérdida de parte de esta identidad, mediante el exilio, como deseo de sobrevivir, afecta a la construcción de la identidad de los individuos, que no pueden renunciar por completo a la memoria social. Laila Ripoll recalca así que, aunque el dolor que conlleva la pérdida de raíces se difumina con el paso de los años, nunca llegar a desaparecer.

---

[5] La obra *La frontera* fue representada en el *Teatro del Pueblo* de Buenos Aires en Argentina en 2004, bajo la dirección de Mariel Bignasco.

[6] Gran parte de las obras de Laila Ripoll forman parte de esta estética grotesca en distintos grados. La pieza breve *El convoy de los 927,* pone en escena el rostro grotesco de los verdugos; en *Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)*, "el miedo al otro, a la diferencia, a su propia diferencia, se grotesquiza como semilla de los crímenes raciales y los genocidios advenidos" (Reck, 2012: 79); *Que nos quiten lo bailao*, aunque no se pueda situar dentro de esta estética, se vale de juegos grotescos y de humor negro (Reck, 2012: 62).

## 3. EL RECHAZO AL OTRO

Además de la pérdida de identidad que conlleva abandonar su país, el exiliado tiene que enfrentarse a otra problemática: el rechazo por parte de la población en la tierra de exilio. Es un problema que parece muy actual, sin embargo, este rechazo, una de cuyas principales razones es el miedo, siempre ha formado parte del destino del exiliado. La temática del rechazo cobra vida en la obra de Laila Ripoll titulada *Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)*[7]. Con este trabajo, quiere recalcar que "los prejuicios de la vida cotidiana, a pesar de que puedan pasar desapercibidos, son las semillas del racismo, el machismo, la homofobia y, en definitiva, del sistema social y político de discriminación y exclusión de quienes son considerados diferentes" (García Manso, 2011: 409-410).

El personaje de Víctor, que da título a la obra, personifica este miedo intrínseco a lo desconocido. Para poner de realce la característica principal de este personaje, la dramaturga recurre, una vez más, a los fantasmas. El espectro que representa al padre fallecido y que desde el más allá observa la evolución de su hijo afirma que Víctor se caracteriza por el miedo con estas palabras: "se muere de miedo" (Ripoll, 2003). Seguidamente explica que el temor lo origina la incomprensión, lo que conduce a la violencia. Según sus palabras, "Miedo puro y duro. Miedo a lo que no conoce, miedo a lo diferente, a lo nuevo, a lo distinto. Miedo a ser él el distinto. Las mayores barbaridades las cometemos por miedo" (Ripoll, 2003). De este modo, el temor que sentimos hacia otros individuos distintos a nosotros y que no entendemos puede provocar el rechazo. Cuando no podemos entender algo que es exterior o extranjero, lo rechazamos y lo percibimos como algo inferior, para no sentirnos amenazados.

En resumidas cuentas, el rechazo a una población exiliada proviene del desconocimiento. Por esta razón siempre ha existido, puesto que el desconocimiento provoca el miedo y ambos sentimientos son constitutivos del ser humano. Laila Ripoll trata este tema en *El convoy de los 927*[8]. La obra narra la experiencia de los 927 españoles que, huyendo de la victoria franquista, se refugiaron en Francia y que después fueron enviados al campo de concentración de Mauthausen. Al igual que en *Que nos quiten lo bailao* y en *La frontera*, el tiempo y el espacio se entremezclan para crear una representación visual de la memoria. Así, la tragedia se divide en dos tiempos. Ángel, el narrador, mezcla las escenas de introspecciones familiares durante el viaje de su familia en el convoy, con datos históricos concretos sobre las actuaciones del gobierno francés de Pétain y la responsabilidad del régimen franquista. Relata la acogida tanto del gobierno como de la población francesa.

Los argumentos de la clase política para apoyar el rechazo de los españoles son los que, desgraciadamente, siguen vigentes hoy en día, como lo demuestra la intervención de un diputado francés:

> ¿Qué medidas piensa tomar para poner fin al escandaloso abuso que hacen de la hospitalidad y de la generosidad francesa los españoles que, explotando su título de refugiados, se entregan en nuestro país a depredaciones, pillajes y atentados odiosos mientras están pagados por nuestros contribuyentes…? Señores, lo que más me extraña es que estén aquí estos españoles. ¿Por qué se fueron? ¿Qué podrían temer? (Ripoll, 2009a)

Los españoles no huyen de su país, sino que se van para aprovecharse de las condiciones más favorables de Francia y, por lo tanto, son considerados como parásitos y una "banda de malhechores" (Ripoll, 2009a) de los que hay que deshacerse cuanto antes. El discurso político

[7] *Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)* fue estrenada el 29 de mayo de 2003 en el Teatro Principal de San Sebastián en Guipúzcoa, por Vaivén Producciones.

[8] *El convoy de los 927* es un radioteatro basado en el estudio homónimo de Montse Armengol y Ricard Belis. La obra fue adaptada al teatro por Boni Ortiz y el estreno tuvo lugar el 23 de septiembre de 2008.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5571
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

deja huella en parte de la población que rechaza al extranjero, lo que contrasta con la imagen de Francia y con el símbolo de su República: *liberté, égalité, fraternité*. Así, la actitud del pueblo estaba dividida respecto al exilio español, algunos franceses menospreciaban a los españoles, mientras que otros sentían simpatía hacia su causa, como lo recalca el diálogo de la familia de Ángel:

> RAMIRO: Pero ¿qué te ha pasado, Lolita?
> LOLITA: ¿Pues no va la tía cerda y dice que la he ensuciado?
> MADRE: Sosiégate, hija, ¿qué ha pasado?
> LOLITA: Una señorona: porque la he rozado sin querer en el autobús, se ha puesto hecha una furia a gritar que la había ensuciado.
> MADRE: Sí, la verdad es que nos miran como si fuésemos piojosos.
> LOLITA: Como los de la obra de ahí al lado. Cada vez que pasamos alguna por delante, no se les ocurre otra cosa que llamarnos putas, todas putas: «¡Españolaaa, putaaa...!»
> MADRE: Bueno, pues tú tranquilita y no te alteres. Peor para ellos. Aquí también hay gente buena.
> RAMIRO: Es verdad, mira madame Castaner, que siempre nos trae huevos, leche y medicinas... (Ripoll, 2009a)

Ángel interviene en el discurso de los diputados franceses en un deseo de dar su opinión y participar en el debate político que decidirá sobre el futuro de su pueblo: "¡Usted no puede olvidarse de lo que pasó en Barcelona! ¡Seamos justos! ¡Se olvida de que habíamos sido ametrallados por la aviación de Franco!" (Ripoll, 2009a). Pero las intervenciones *a posteriori* del Ángel adulto no son más que una manera de desahogarse reivindicando su opinión, erigiéndose como portavoz de todos los exiliados que huyen de una realidad insostenible. Las escenificaciones por el Ángel adulto de las escenas políticas, de los miembros de su familia y del Ángel niño son reminiscencias de su pasado, que permiten la mezcla del tiempo a través de los fantasmas de su pasado que invaden su presente. A través de los recuerdos, Ángel intenta perdonar. Sin embargo, el dolor debido al rechazo sigue siendo presente, por lo tanto, la catarsis no está completa. Los fantasmas surgidos del pasado provienen directamente de su memoria, para rendir homenaje a la memoria de todos los exiliados, subrayando a la vez el deseo de integrar su propia experiencia en la consciencia colectiva y así, poder perdonar.

Sin llegar a ser un relato documental, *Víctor Bevch* recalca el rechazo al otro por miedo e ignorancia, como ya hemos adelantado. Maricarmen, madre de Víctor y viuda, se enamora de su vecino, Benibení, un hombre más joven que ella y originario del Bangladesh. Cuando lo conoce, los prejuicios se apoderan de ella, piensa que si quiere ayudarla es para robarle. Con tono despreciativo, dice que es un moro, y que su comida apesta, recalcando así el desconocimiento de la cultura de su vecino y haciendo una combinación entre las culturas: la suya, por una parte y, por la otra, todas las demás. Mientras que Maricarmen consigue deshacerse de sus prejuicios, Víctor, preso del odio y del miedo como lo demuestra no solo su racismo sino también su misoginia, acumula las intervenciones xenófobas. Para él, la comida de Benibení apesta y "son unos guarros comiendo" (Ripoll, 2003), mientras que, para su amiga, Nerea, la comida "huele a especias, a tierras lejanas. A culturas antiguas" (Ripoll, 2003), subrayando las distintas visiones frente a lo desconocido: el rechazo y el deseo de conocimiento. Al enterarse de que su madre y Benibení son amantes, Víctor no aguanta la situación y reacciona con rabia y odio. Afirma que es "asqueroso" (Ripoll, 2003) que su madre esté con alguien más joven que ella, que Benibení está con ella por motivos económicos y para obtener los papeles. Insulta a su vecino de forma repetida, lo tacha de "macaco", "mono" (Ripoll, 2003), dice que "¡Y además es moro!" (Ripoll 2003), subrayando el desprecio hacia los orígenes del amante de su madre.

Este personaje se caracteriza, pues, por el desprecio, el odio, la rabia hacia lo diferente y lo desconocido, sentimientos que provienen de un intenso miedo que no puede controlar.

Al rechazo de Víctor hay que sumar el rechazo del barrio. La pareja acaba huyendo por culpa del juicio de los demás. Maricarmen confiesa a Nerea:

> Me he cansado de las miraditas y de las risitas cada vez que aparezco del brazo de Benibení. Estoy hasta las narices de los comentarios de doble filos y de los cuchicheos. Me hacen sentirme una quiquiriñeta, una ridícula. Y para postre, mi propio hijo no me dirige la palabra y se aparta de nosotros como si fuésemos unos tiñosos. (Ripoll, 2003)

El exilio de Benibení acaba siendo doble: primero, tuvo que huir de su país y ahora del barrio en su país de acogida, ya que la población no ha sido capaz de ir más allá de los prejuicios y de aceptarlo. Para ellos, los tópicos y estereotipos se han convertido en verdades universales, sin ni siquiera molestarse en conocer a su vecino.

La convivencia puede resultar problemática por la falta de conocimiento del otro y de sus especificidades culturales, lo que dificulta la integración y la construcción de una nueva identidad. El exiliado lo es por partida doble. A la pérdida de identidad que conlleva el abandono de su país hay que sumarle el rechazo de la población de acogida, rechazo que se origina en el miedo a lo desconocido. El personaje de Víctor encarna, como ya se ha dicho, el rechazo al otro, no solo por diferencias culturales, sino también por diferencia de género. En efecto, dentro de la condición de exiliados, hay que hacer hincapié en el caso específico de la mujer, puesto que forma parte de los otros, es decir cualquier ser humano que no sea *blanco, europeo, varón, católico y heterosexual* refiriéndonos al subtítulo de la obra de Ripoll *Víctor Bevch*.

## 4. EL EXILIO FEMENINO

Cuando tratamos de la problemática del exilio solemos referirnos al exilio de los hombres. No obstante, en un contexto de promoción de la igualdad, puesto de realce por el fomento de los estudios de género, y, por consiguiente, de la revalorización del papel de la mujer en la sociedad, los investigadores empiezan a interrogarse sobre la especificidad femenina. Sus acciones y sus luchas cobran cada vez más importancia en el panorama histórico y, poco a poco, van recobrando el lugar que es el suyo. Sin embargo, dado el papel de la mujer a lo largo de la historia, las razones del exilio suelen ser más familiares que individuales, según el estudio de Danièle Bussy Genevois. A menudo huyen del país para seguir a su marido, hermano o padre que está comprometido en política, con el compromiso sentimental como principal motivo de su éxodo (Bussy Genevois, 1992). Laila Ripoll, comprometida con las cuestiones históricas y siendo consciente de la discriminación que sufren las mujeres, da la palabra a los exiliados en su conjunto, sin olvidar a las mujeres en este proceso, dándoles protagonismo en sus obras.

Maricarmen, la madre de Víctor, tuvo que sufrir el exilio. Aunque no se trate de un cambio de país y de cultura, si quería vivir junto con Benibení, no tuvo más remedio que huir de su barrio para seguir a su amante, al igual que Mariana en *Que nos quiten lo bailao*. Alude a su marcha en estos términos:

> Así acabé diciendo adiós a todo:
> a mi tierra, a mis amigos, a mi madre…
> […]
> y aquí me vine,
> a buscarle,
> a quererle,
> a seguirle. (Ripoll, 2005a: 74)


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5571
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Sus casos son representativos de la condición femenina. La tendencia de las mujeres a seguir al hombre está particularmente anclada en las costumbres. En efecto, una vez casada, es la mujer que tradicionalmente deja su domicilio para instalarse en casa del esposo, pasando de la tutela del padre a la del marido. Mariana abandona no solo su casa, sino también su país por amor a un hombre, el cual la abandonará por otra mujer algún tiempo después. Su sacrificio no tendrá el resultado deseado, puesto que acabará sola y lejos de su hogar, al igual que Amparo, cuyo marido murió poco después de su huida de España. Aunque no sepamos con exactitud las circunstancias que obligaron Amparo a huir de su país, si nos regimos por los estudios al respecto, existen más probabilidades de que haya tomado esta decisión para seguir a su esposo de que lo haya hecho por afiliación política. De este modo, Maricarmen, Mariana y Amparo, cada una con sus circunstancias particulares, se exiliaron por amor.

En *La frontera*, los personajes son masculinos. Sin embargo, el abuelo alude constantemente a la madre y la abuela del protagonista, al igual que Laila Ripoll en su texto *Despedidas, exilios y sonrisas*. El abuelo alude al árbol genealógico refiriéndose a las mujeres de la familia: su madre, su mujer y su hija. Esta elección remite a la concepción tradicional de la mujer como guardiana del hogar. Es ella la que se encarga de la casa, de los hijos y del marido, dándoles el amor y el afecto que necesitan, ya que la mujer sigue respondiendo al modelo de la mujer perfecta, madre y esposa, sometida al grupo dominante. Por consiguiente, está apegada a los valores del hogar y a la vida familiar, dado que domina el espacio privado mientras que el hombre invade el espacio público. A la luz de estas consideraciones, el apego de la mujer a su tierra y sus orígenes parece más presente, lo que se refleja en las obras que venimos analizando.

La escena en la que Amparo y Miguel dejan el país y abandonan a su gato apoya esta idea. El dolor que siente por el abandono del gato, que recordará toda su vida, recalca el profundo apego a su tierra. En un monólogo, relata el sufrimiento que ella y los demás exiliados vivieron una vez llegaron a la frontera. Alude a las condiciones inhumanas que padecieron, como el frío, el hambre, la enfermedad, la muerte, con la esperanza de un futuro mejor, aunque incierto. Más allá del dolor físico, menciona el sentimiento de abandono con estos términos:

> Una última mirada mientras cruzamos las alambradas
> y una bola de espinas en la garganta.
> Ya no hay pena, ya no hay rabia, no hay dolor
> Sólo vacío…
> Todo es cerrazón y noche.
> […]
> me despido de mi tierra
> y me pregunto si mi gato habrá sobrevivido… (Ripoll, 2005a: 74)

Al igual que Amparo que recuerda a su gato en circunstancias dramáticas, Mariana hace referencia a la diferencia de clima entre ambos continentes:

> Me abrigué convenientemente,
> tenía mucho miedo al frío de los veranos,
> y bueno,
> de mis veranos. (Ripoll, 2005a: 74)

La mención del gato[9] y del miedo al frío son elementos que pueden parecer inadecuados a la situación. No obstante, recuerdan que la identidad se construye con detalles que pueden parecer insignificantes, pero esenciales, dado que remiten, de forma inconsciente, al conjunto de características que nos definen como seres humanos. La referencia al gato también está presente en *La frontera*, la abuela lloró más el abandono del gato que la muerte de su hijo, según el abuelo. Encontramos paralelismos en las historias de ambas obras: una pareja deja España por culpa de la guerra y se ven obligados a abandonar a su gato. Estas obras dialogan alrededor de la figura del animal que simboliza la pérdida de los orígenes, el desarraigo profundo con el cual la mujer tiene que enfrentarse, ya que representa la cultura de un país transmitida de generación en generación.

La función materna tradicional de la mujer aparece en las evocaciones del abuelo, a través del recuerdo de las canciones que la madre del joven le cantaba y de los platos que cocinaba, mediante la sinestesia en la que se solicitan todos los sentidos para que el recuerdo pueda emerger. Aunque estos recuerdos no sean los del joven, surgen en la memoria del protagonista mediante el fenómeno de transmisión intergeneracional estudiado por Odette Martinez-Maler. La presencia de las canciones como *leitmotiv* en la obra remite a la función catártica de la música. Las canciones de la madre vinculan el tiempo presente y pasado, al igual que en *Que nos quiten lo bailao*. Las raíces de un individuo pasan por la memoria individual, lo que el abuelo evoca en estos términos: "Uno es de donde su madre le canta, de donde huelen los membrillos, la ropa blanca que se seca al sol… El olor a café con leche y a pan recién hecho" (Ripoll, 2010: 178). Estos recuerdos remiten a la ternura materna y, por consiguiente, a la mujer como encargada de construir la nación. Sin las mujeres, no habría descendencia y sin descendencia, no habría cultura, nación ni transmisión del patrimonio de un país.

A través de "los recuerdos, los trenes, los fantasmas, las viejas y amarillentas fotografías, […], nuestras madres, abuelas, el cansancio, la rabia" (Ripoll, 2005b: 64), Laila Ripoll eligió para testificar sobre las consecuencias del exilio a mujeres anónimas cuyas historias individuales permiten la constitución de una memoria colectiva. Sus recuerdos son el cimiento que permiten no solo la construcción de su identidad, sino también la de la nación entera. La dramaturga les da la palabra con el fin de otorgarles el lugar que merecen en una historia en la que solo el exilio de los hombres parece importar.

## 5. CONCLUSIÓN

Mediante sus obras Laila Ripoll da protagonismo a las voces del exilio, a mujeres y hombres anónimos con sus historias individuales para recalcar el sufrimiento que conlleva abandonar su país sin importar el motivo por el que una persona decide o se ve obligada a dejar su tierra. En efecto, todo exilio lleva a la pérdida de identidad, al desarraigo profundo que puede volverse aún más doloroso cuando la tierra de acogida no acepta al exiliado, tal y como lo afirma Mary Nash cuando declara que "la imagen del otro se consolida a partir de una representación mental, de un imaginario colectivo y registros culturales que enuncien o reafirmen las diferencias" (Nash, 2003: 23). La representación mental de la imagen del otro, como bien sabemos, no siempre lleva a la aceptación de las diferencias, puesto que el hecho de formar parte de un grupo considerado como minoritario, como lo es la pertenencia a una raza distinta o simplemente por el hecho de ser mujer, puede llevar al rechazo.

[9] Laila Ripoll en *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas…)* vincula la maternidad y el gato. Uno de los personajes, Aurori, una mujer mayor con una enfermedad mental mece un gato hecho con trapos. Este gato simboliza no solo el animal que su hermana mató, sino también el hijo que tuvo y que murió poco después de su nacimiento. En su discurso, el niño y el gato están vinculados, lo que remite al amor maternal frustrado, al igual que en *Que nos quiten lo bailao* y *La frontera*.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5571
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

Sin embargo, más allá del dolor de la pérdida, la dramaturga hace hincapié en la importancia del enriquecimiento mutuo que trae consigo la mezcla de culturas. En su compromiso por la nación y la memoria, Laila Ripoll nos muestra a través del relato de los exilios de cualquier país, época y sexo que la construcción de la identidad colectiva se completa y alimenta de la identidad del otro.

## Bibliografía

BUSSY GENEVOIS, Danièle (1992) "Les femmes espagnoles et l'exil", *Exils et émigrations hispaniques au XXe siècle*, 1, pp. 77-85.

FELIPE, León (1981) *Español del éxodo y del llanto*, Madrid, Visor.

GARCÍA-MANSO, Luisa (2011) "Teatro, inmigración y género: la identidad del otro en «Víctor Bevch» de Laila Ripoll, e «Y los peces salieron a combatir contra los hombres», de Angélica Liddell", *ALEC: Anales de la literatura española contemporánea* 2, 36, pp. 407-443.

GUIDEE, Raphaëlle y Denis MELLIER (2009) *Hantologies: les fantômes et la modernité*, Paris, Éditions Kimé.

GUZMÁN, Alison (2012) "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: «La frontera», «Que nos quiten lo bailao», «Convoy de los 927», «Los niños perdidos», y «Santa Perpetua»", *Don Galán: revista de investigación teatral* 2, pp. 91-95.

HALBWACHS, Maurice (1925) *Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan.

——— (1950) *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France.

HENRÍQUEZ, José (2005) "Entrevista con Laila Ripoll: «soy nieta de exiliados y eso marca»", *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral* 310, pp. 118-127.

HIRSCH, Marianne (1997) *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Boston, Harvard UP.

KATONA, Eszter (2015) "El tema de la guerra en *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll", *Anagnórisis: revista de investigación teatral* 12, pp. 151-172.

MARTINEZ-MALER, Odette (2008) "Passeur de mémoire et figure du présent. El nieto de republicano (le petit-fils de républicain)", en Carola Hähnel-Mesnard, Cristina Marinas, y Marie Liénard-Yeterian, ed., *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*. Palaiseau, Les éditions de l'école polytechnique, pp. 43-52.

NASH, Mary (2003) "Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea", en Mary Nash y Diane Marre, ed., *El desafío de la diferencia. Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Bilbao, Servicio editorial de la universidad del País Vasco, pp. 21-36.

ORAZI, Verónica (2019) "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*", *Orillas: rivista d'ispanistica* 8, pp. 521-532.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2013) "La trilogía de la memoria, Laila Ripoll", en Laila Ripoll, ed., *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, pp. 5-19.

RECK, Isabelle (2012) "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, pp. 55-84.

RIPOLL, Laila (2003) "Víctor Bevch (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)", *Instituto nacional de tecnologías educativas y de formación del profesorado.*

http://ntic.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/laila/laobra/texto.htm (22 de octubre 2020)

——— (2005a) "Que nos quiten lo bailao", *ADE Teatro: revista de la asociación de directores de escena de España*, 105, pp. 65-78.

——— (2005b) "Despedidas, exilios y sonrisas", *ADE Teatro: revista de la asociación de directores de escena de España*, 105, p. 64.

——— (2009a) "El convoy de los 927", *La Ratonera*, 25, pp. 57-78.

——— (2009b) "Estos días azules y este sol de la infancia", *El teatro de papel*, 10, pp. 155-157.

——— (2010) "La frontera", *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, 10, pp. 175-186.

ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia (2015) *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/65767, (02/11/2021).

——— (2016) "*El triángulo azul*: el teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll", *Cuadernos AISPI: estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 7, pp. 95-108.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999), "Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbayo, ed., *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, pp. 73-92.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5571
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

# Reescrituras digitales de la emigración española. *El poema que cruzó el Atlántico* de María Mencía

MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ
Universidad de Cádiz

**Resumen**

La dinámica inherente a la escritura digital permite abordar la creación literaria como una experiencia en la que los temas y las formas adquieren una distinta proyección sobre el lector. Este artículo analiza el proyecto de María Mencía, *El poema que cruzó el Atlántico* (2017), al objeto de revisar cómo se aborda, desde la poética digital, la reescritura del episodio de la travesía del Winnipeg, ocurrido en agosto de 1939 con dos mil refugiados republicanos a bordo. A partir de la profundización en una única metáfora, construida alrededor de dicho viaje, la autora rinde homenaje a la memoria como elemento regenerador de la lectura y la escritura desde un punto de vista retórico y estético.

**Abstract**

The inherent dynamics of digital writing allows an approach to literary creation as an experience in which themes and forms acquire a distinct projection on the reader. This article analyzes María Mencía's project *El poema que cruzó el Atlántico* (2017) in order to address how digital poetics rewrites the Winnipeg voyage (1939), an episode of the Spanish Civil War which occurred in August 1939 with two thousands Republican refugees on board. By exploring a single metaphor, built around the voyage of the Winnipeg, the author pays homage to memory as a regenerating element of reading and writing from a rhetorical and aesthetic point of view.

## 1. INTRODUCCIÓN

El relato que sobre la emigración ha ido construyendo la cultura occidental ha conformado un imaginario diverso en el que se entrecruzan diversas tradiciones y temáticas, sobre todo si entendemos el concepto en su sentido más amplio —como desplazamiento del territorio de origen— entroncando con la vasta tradición del viaje como elemento literario. En este sentido, un acercamiento general al tema desde la literatura debe ser cuidadoso, por cuanto responde a diversas motivaciones de muy diferente índole y, por lo tanto, interpretadas de manera divergente en las diferentes etapas y movimientos estéticos. Recorrer los motivos y conflictos ligados a esta travesía ha conformado un imaginario rico y plural heredado a través de los más diversos géneros y formas. También el desarrollo y las transformaciones sufridas por la narración en primera persona han contribuido a configurar un lenguaje específico que, junto con lugares comunes, constituyen un denso magma que nutre el relato posterior. Este acercamiento parte de la mirada literaria contemporánea de la emigración para acercarse a su interpretación desde la escritura digital de María Mencía, en la que se realiza una nueva lectura, simultáneamente creativa y regeneradora, desde la recreación de un episodio ligado a la Guerra civil española. En él se entrecruzan tres elementos esenciales que guían su desarrollo:


Recibido el 21/05/2021 Aceptado el 11/09/2021

el imaginario subyacente en cuanto al tema conductor; la poética digital como apuesta estética sincrética y la retórica del discurso digital en cuanto a modo y forma de estructuración del discurso, desde su sustentación en una nueva forma de configurar el logos, el ethos y el pathos, tres elementos cruciales en el discurso persuasivo.

## 2. LA POÉTICA DE LA EMIGRACIÓN A TRAVÉS DE LA LITERATURA. UNA BREVÍSIMA REFLEXIÓN

Los diversos modos con los que la literatura ha abordado la emigración han modelado un mapa estético compuesto por numerosas líneas convergentes, sobre las que se entrecruzan conflictos, formas, modos y sincretismos tanto formales como conceptuales. Desde el punto de vista temático, la construcción del relato de la emigración forma parte de un complejo entramado empático, en el que los sentimientos individuales e íntimos toman cuerpo a través de procesos colectivos y compartidos, que ayudan a visualizar, a dar forma a conflictos personales que son, en realidad, parte de un mismo sentir, de una lucha interna paradójicamente común a la colectividad que lo experimenta.

La emigración encuentra en la literatura el espacio donde abordar su realidad desde una doble vertiente: el conflicto social, político y económico que la origina —materializado en un espacio temporal tangible que sirve de marco a la narración— y la otra realidad, esta vez emocional, vital, conformada por el desconcierto, el miedo y sus correspondientes manifestaciones afectivas: el desarraigo, la pérdida, la añoranza-melancolía, el olvido (vs. recuerdo) y el rechazo, que busca en el testimonio, la carta, la autobiografía o la poesía, el modo oportuno de ser contado. Este cauce de expresión, verbal y conceptual, se constituye entonces en una especie de crónica de la resiliencia, si entendemos por tal todos los mecanismos y resortes que contribuyen a la supervivencia del individuo en cualquiera de los escenarios posibles, convertidos a través de la escritura en lugares comunes formales y temáticos. A ello se unen motivos literarios históricamente ligados a la identidad, a la búsqueda profunda del yo, al conocimiento y al reconocimiento individual, como ocurre con el viaje, tema recurrente y estructurador que ha ido adquiriendo en su largo recorrido significaciones diversas que engrosan el imaginario común (Ortega Román, 2016). En este sentido, desde el punto de vista social y cultural, la partida o la llegada no son solo desplazamientos físicos, sino también mentales, procesos reestructuradores, de aprendizaje, en los que interviene todo lo que el pensamiento es capaz de recordar y todo lo que la subjetividad es capaz de percibir: "se puede abandonar físicamente un territorio, pero no se pierde la adscripción o referencia simbólica y subjetiva que posee de su lugar de origen" (Reyes Tovar, 2011: 3). También el retorno al lugar de origen y los conflictos derivados desarrolla en la literatura toda una poética a su alrededor, que incluye, también, su negación o banalización (Supiot Ripoll, 2006: 30-41).

El discurso de la emigración en la literatura tiene por lo tanto un amplio espectro de temas y referencias, que proceden no sólo de su propia tradición literaria —como tema específico, me refiero— sino a todo el corpus literario con el que comparte concepto y forma. Este bagaje le permite anclajes sólidos sobre el que entrecruzar y construir contenidos, géneros y actitudes que afectan no sólo a la escritura, sino también a la lectura. A partir de aquí, es preciso diferenciar, puesto que focaliza el tema de manera diferente, entre aquella literatura cuya temática aborda la emigración en tercera persona —literatura sobre la emigración— y la literatura en primera persona, es decir, la contada por sus protagonistas —literatura de la emigración—, por cuanto en este último caso conecta con la propia mentalidad del emigrante, con su modo de ver el texto literario como la única vía de expresión posible. No olvidemos que la segunda mitad del siglo XX conllevó un aumento exponencial de la emigración al sumar dos factores ineludibles: las consecuencias políticas y geográficas de las dos grandes guerras, y las migraciones intercontinentales provocadas por las economías en auge, hecho que origina un


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

perfil del emigrante interesado en el relato consciente, motivado por la necesidad de difundir su testimonio, y que ha conllevado la necesidad de acuñar nociones como la de literatura ectópica (Albaladejo, 2011).

Es fácil advertir entonces cómo la literatura debe ser entendida como una doble vía que permite, por un lado, desde sus estrategias discursivas, un proceso de visualización —permite evidenciar y profundizar— y, por otro, desde sus estrategias lectoras, la colectivización, la puesta en común y la identificación. Se escribe para mostrar y se lee para reconocer —algo intrínseco a cualquier texto literario—, dos dimensiones que en el relato de la emigración contemporánea se convierten en formas de supervivencia y de ruptura contra el olvido. Tal y como explica Ana Ruiz, al hilo de su estudio sobre las revistas y asociaciones surgidas en Alemania: "los primeros textos literarios escritos por los emigrantes nacen como fruto de una imperiosa necesidad de comunicación, en un principio únicamente con otros trabajadores. Las revistas se hacen eco de textos, poemas de emigrantes, sin mucha calidad" (2007: 170). Conforme fueron consolidándose este tipo de actividades, el objetivo pasó a apuntar hacia una promoción de la literatura "como modo de romper el aislamiento en celdas nacionales" y potenciar la conexión intercultural (2007: 173).

No solo hay, por lo tanto, una necesidad de expresar, sino también de establecer e identificar los parámetros que configuran una identidad, a través de la lectura, en un proceso empático de ida y vuelta. Es así como cartas, memorias, diarios o testimonios han permitido materializar un delicado equilibrio entre lo recreado y lo vivido, una realidad literaria (o pseudoliteraria) por naturaleza fronteriza, en la que se hibrida lo privado y su exposición pública, lo personal y lo colectivo, lo real y lo imaginado o recordado. Siguiendo a Túa Blesa, la literatura de la emigración permitiría, como en toda escritura autobiográfica, el doble desplazamiento que contextualiza el mundo a través del texto y su complementario desde el texto al mundo, en lo que él denomina "textimoniar" (2000: 76), iniciándose así una operación mediante la que dar entidad, hacer visible y presente en él lo construido a través del relato. No hemos de olvidar tampoco que la búsqueda de reconocimiento explícito, a través de la introspección, resulta muy usual, por ejemplo, en escrituras entendidas al margen del canon, como ha ocurrido con la escritura femenina a lo largo de la historia.

De forma complementaria, y atendiendo a los estudios realizados en los últimos años sobre la escritura de la emigración, el discurso literario ha permitido la reflexión sobre el propio concepto de migrante, requiriendo una mayor atención al estudio pormenorizado de los textos (Andres-Suárez, Kunz y D'Ors, 2002). Desde nuestro punto de vista, en el contexto de todos los discursos generados alrededor de la emigración, la literatura sería uno más a tener en cuenta, atendiendo a los parámetros de identificación, compromiso o discriminación vigentes en otros textos, en atención a los agentes que lo generan (Bañón Hernández, 2003: 19). Es preciso tener en cuenta, incluso, el potencial de representatividad que las comunidades tradicionalmente migrantes tienen social y políticamente —tal y como ocurre en EEUU con la comunidad hispana y el español como lengua de emigrantes— por lo que cualquier manifestación cultural vinculada a las mismas genera una valoración y una transformación del imaginario existente, evidente por ejemplo en los procesos de reescrituras (Martín Villarreal, 2021). Sin ir más lejos, el enfoque poscolonial considera el tránsito como un proceso inherente al hombre contemporáneo, una especie de "estado" en el que se reescriben los procesos tensionales entre culturas dominantes y periféricas, y, como consecuencia, el concepto mismo de identidad nacional. Es así como la literatura, si se prefiere, las "narrativas" —en la que se engloban relatos que corresponden a una compleja heterogeneidad de discursos—, se convierten en modelos de análisis de lo social y político (Torres Perdigón, 2011: 12).

Es evidente, por lo tanto, la revisión que actualmente se está realizando del discurso de la emigración desde diferentes ámbitos, así como el reconocimiento de la literatura como una de las fuentes esenciales a través de las que fluyen nuevas miradas y planteamientos. En un

contexto de desterritorialización simultáneo a la era de la globalización es importante calibrar el alcance que la literatura tiene no solo como medio expresivo de la colectividad afectada sino también como medio implicado en la visualización del problema desde los parámetros actuales. En este sentido, la literatura se convierte en protección y salvaguarda de un elemento que se convierte en imprescindible:

> La respuesta, no única pero sí diferenciadora, es breve pero intensa: la experiencia de la memoria, expresada en forma estética. Las investigaciones realizadas, centradas fundamentalmente en la importantísima labor de recuperación de la memoria histórico-cultural y literaria sobre todo del exilio, no se agotan por lo tanto en sí mismas. Los corpus de literatura desterritorializada en España se han convertido en reserva de conocimiento sobre la evolución y viabilidad de identidades interculturales. (Ruiz Sánchez, 2005: 103)

## 3. LA MIRADA AL MUNDO DESDE LA LITERATURA DIGITAL. MARÍA MENCÍA Y SU POÉTICA DE LA MULTICULTURALIDAD

De manera general, la literatura digital ha experimentado en estos últimos años una consolidación paradójicamente reforzada por la amplitud con la que es necesario abordar su término. Si bien al comienzo de su andadura parecía obligado diferenciar la literatura digital de otros fenómenos vinculados a la red (Borrás, 2008; Chico Rico, 2009), los estudios actuales han demostrado que, precisamente, la hibridez inherente a la misma ha originado propuestas trasversales, multimodales y transmedia que vienen a engrosar la lista de las posibilidades creativas que las nuevas tecnologías están implementando en las artes, en general, y en la literatura en particular. Los proyectos literarios —prefiero hablar de proyectos en tanto responden, por un lado, a creaciones conjuntas de índole plural en su mayoría, y, por otro, a experiencias lectoras que engloban no solo el texto resultante sino todo lo que conlleva la navegación por él— desarrollan líneas convergentes que combinan, en muchos casos, la relectura de la literatura tradicional (sus temas y formas) con la innovación de nuevas propuestas creativas y lectoras.

No podemos olvidar que si hay algo que se subvierte en el contexto digital es la dinámica entre creador/es-texto-lector/es, donde el acercamiento al texto literario se plantea en términos de experiencia. Hay, por lo tanto, un firme distanciamiento del papel y una seria apuesta por el entorno virtual como soporte y modo de expresión, de búsqueda y de experimentación. Los parámetros que rigen cualquier creación digital resultan de la combinación de estética y tecnología, en una poética que implica y complica al lector, que lo hace cómplice y parte de la misma obra. Es una realidad indiscutible que la literatura experimenta cambios sustanciales en el proceso de creación y de lectura, así como en el tejido textual en el que no siempre identificamos claramente los rasgos habituales identificativos de los tipos textuales tradicionales. De manera general, es preciso pensar, además, que los textos están soportados en un doble proceso creativo basado simultáneamente en la programación informática y en la articulación estética. Aunque hay casos en los que estos procesos confluyen en la misma persona, no son pocos los que tienen una doble autoría o una autoría múltiple. También difiere la forma en la que el lector debe interactuar y el grado de participación del mismo en la actividad lectora, una actividad dinámica y en continuo cambio.

Son diversos los lugares donde hemos abordado la naturaleza de la construcción digital tanto desde la poética de la lectura como desde las estrategias retóricas (Morales Sánchez, Martín Villarreal, 2019), en cuanto a construcción que altera o replantea las relaciones tradicionales entre autores y lectores, así como la propia relación del lector con el texto (Morales Sánchez, 2014, 2018a; 2018b; 2019). Es importante comprender cómo muchas experiencias digitales no solo no prescinden de la tradición literaria escrita, sino que parten


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

explícitamente de la amalgama de sentidos que la literatura tradicional ha asentado en su recorrido, para proponer una nueva relectura a la luz de otros modos de interpretar la literatura escrita. Es en este sentido en el que el contexto digital aporta una nueva dimensión a la naturaleza regeneradora, provocativa e innovadora inherente al hecho literario, ampliando sus posibilidades y su horizonte. Con relación a la combinación de diferentes códigos en las nuevas propuestas, Vicente Luis Mora (2019) puntualiza oportunamente como esta suerte de "expresividad textovisual" —a pesar de no ser nueva en la literatura— no es solo una reformulación de la experiencia creativa, sino que afianza la experiencia lectora con el respaldo del éxito de los nuevos formatos de lectura en la web. Ese pensamiento en imágenes, ahora mucho más extendido por los nuevos hábitos de consumo, influye en los modos de percibir y normalizar el contenido literario como un conjunto expresivo que va más allá de la palabra, al tiempo que la completa y la matiza. De manera paralela, abordar las transformaciones literarias implica hacerlo en el contexto de la comunicación digital en general, teniendo en cuenta todos los parámetros que confluyen en la actualidad, en un marco contextual fácilmente identificable con el marco retórico, por cuanto muchos fenómenos observados en las dinámicas literarias forman parte, en realidad, de otras más generales, ligadas al modo en cómo esta etapa articula sus modos de información, persuasión o información. Desde el sugerente y fecundo concepto de la "comunicación generativa" formulado por Luca Toschi (2011: 15-16), la comunicación se mueve ahora como un "ambiente generativo di conoscenza, di esperienza, di saperi nella misura in cui riesce a far maturare […] la consapevolezza dell'esistenza di conoscenze ignorate", convirtiéndose en un ámbito donde converge nuestro horizonte cultural, una energía creativa fuera de control, por descubrir, por interpretar.

Ahora bien, la intencionalidad estética de la literatura hace que sea necesario una atención a la misma. En el conjunto de textos generados con intención o sentido literarios, caben ahora no solo géneros identificables —por semejanza o desemejanza— con estructuras literarias tradicionales, sino también con formatos digitales originados al hilo de los nuevos hábitos comunicativos como blogs, redes o webs, bien sea de forma aislada, bien en combinación de varios. Una vez superada la confrontación inicial y aceptada la realidad de las nuevas dinámicas, el interés en su estudio pasa —entre otras cuestiones— por la identificación de los formatos de edición y lectura (Cordón García, 2018), por la conformación de un canon o su confrontación con él (Escandell, 2017) o por la discusión alrededor de los problemas de salvaguarda y conservación (Rui Torres, 2010), así como la identificación de los rasgos que hacen de la lectura una experiencia estética compleja. Esta visión complementaria de poética y retórica dirige nuestro acercamiento a la obra de María Mencía, *El Poema que cruzó el Atlántico*, no sin antes situarla en el conjunto de la producción de la autora, actualmente uno de los referentes más importantes de la literatura digital femenina en español.

María Mencía desarrolla su actividad investigadora y creativa desde la Universidad de Kingston (Londres, Reino Unido) y se ha convertido en los últimos años en un referente esencial para la literatura digital por la versatilidad y calidad de sus propuestas, que han ido marcando la madurez de su obra y su estilo personal, lo que le ha dado un lugar en las colecciones de referencia mundiales como el primer volumen de la *Electronic Literature Collection* o la Antología *ELMCIP* de Literatura electrónica europea. Por otra parte, en ella confluyen dos circunstancias que contribuyen a marcar el foco de atención: el multilingüismo de sus obras (De Gregorio, 2019), que incluye una interesante producción en español —en un contexto esencialmente anglosajón— y su condición de pionera, por cuanto pertenece a un nutrido grupo de escritoras (junto con Edith Checa, Dora García, Tina Escaja y Belén Gache, entre otras) que han participado desde los inicios en el desarrollo de la literatura digital.

De hecho, Navas Ocaña (2020: 8-9) ha subrayado oportunamente la importancia de reconocer y hacer visible la contribución de las escritoras a la escritura digital, prestando especial

atención al contexto español e hispanoamericano, así como la necesidad de impulsar estudios críticos que permitan aproximarnos al canon femenino. En esta misma línea, el papel de las mujeres no sólo en la producción sino en la difusión y recepción de la literatura digital ha sido reivindicado por la propia María Mencía, en proyectos como #*WomenTechLit* (2017), y puestos en evidencia a través de antologías sobre autoras digitales como *Mujeres escritoras digitales* (2013). Esta necesidad de dar visibilidad a las obras digitales en español ha sido respaldada asimismo por otras iniciativas en las que se aborda la inclusión de estas obras en los contextos universitarios (Martín Villarreal, 2020; Morales Sánchez, 2020) como contenidos curriculares de cursos específicos de máster y como punto de partida de proyectos de innovación o simplemente investigaciones sobre la lectura digital, evitando la referencia exclusiva al canon masculino (Morales Sánchez, 2018b, 2019). El hecho de incluir estas obras como parte de los análisis teóricos y críticos, no sólo contribuye a una normalización —que no debería ni plantearse y, sin embargo, vuelve a ser necesaria— sino que supone atribuir a su producción una significación, un lugar en el desarrollo de la escritura digital, en la consolidación de tendencias y estilos, tal y como ocurre en realidad.

La obra de María Mencía supone un punto de partida excepcional para observar cómo han ido cambiando las estrategias discursivas en lo digital, al tiempo que ha conseguido conformar su poética propia, su modo especifico de explorar en y sobre la literatura. Aunque no es este el lugar para abordar extensamente su obra, si es preciso explicar cómo identificamos en su producción, compuesta por proyectos de diversa naturaleza, dos líneas esenciales de interés, sin que ello signifique que no puedan ser trabajadas de manera transversal en una misma obra, que se han ido desarrollando de manera paulatina. Las primeras obras, de poesía digital, exploran las posibilidades del lenguaje en dimensiones diversas: *Bocas palabreras* (2000), *Otro tipo de lenguaje* (2001) o *Vocaleys* (2001) abordan aspectos como la sonoridad, la representación gráfica de diferentes lenguas, su conexión con la cultura, así como los diferentes patrones de lectura. Este interés por el lenguaje proporciona asimismo otros marcos de exploración como la traducción (*Pájaros cantando canciones de otros pájaros* 2001) o la instalación de sonido y video de *Experimentos de escritura audible* (2004), donde la autora amplía su interés a la representación gráfica y la oralidad, un asunto que trascenderá al lenguaje literario y la lectura en *Autorretrato transitorio* (2012), donde propone al lector un trabajo de lectura en voz alta a partir de sonetos de Garcilaso y Góngora. Esta interesante propuesta presenta a nuestro juicio una serie de capas que, en realidad, exploran y se sumergen en la lectura como proceso intelectivo al tiempo que cuestiona el papel del lector como sujeto en conexión con la obra. Solo leyendo en voz alta el texto toma forma, proyectando la imagen del lector conforme la lectura avanza. Sin el lector, por lo tanto, y su compromiso con la obra, la obra no existe. En palabras de su autora,

> Consta de tres etapas: la primera basada en el soneto de Garcilaso, hace referencia al paso del tiempo; el segundo, conectado a la noción de Góngora de la muerte inevitable, hace que el texto se desintegre en la etapa final donde el retrato se convierte en datos de programación y alude a la naturaleza transitoria del yo digital / de datos. Así, el proyecto es una respuesta a algunos de los conceptos que surgen de estos sonetos: lo efímero de la vida, las entidades transitorias, la fragilidad, que también son relevantes para nuestra época y el mundo electrónico que habitamos. Cuestiona la experiencia de la lectura; el uso de gramáticas digitales (interactuar y comprometerse con el trabajo); mientras explora los conceptos evocados en los sonetos. (Mencía, 2019)

A partir de 2010, el interés de María Mencía se dirige al plano de la memoria y la recuperación de historias, abriendo paso a otra dimensión de la oralidad como testimonio y


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

constancia de vida. *Upside Down Chandelier* (2013), basada en las historias dormidas compuestas por las conversaciones de las trabajadoras de la fábrica de tabaco de Košice, proyecta palabras que se suceden en la habitación con sonidos del eslovaco, húngaro y alemán, conformando "el paisaje sonoro hablado alguna vez por las trabajadoras". Pero es en *Memorias conectadas* (2009-2010) donde se inicia ese recorrido por el que explorar el pasado, el presente y la identidad, a partir de historias contadas y compartidas por refugiados a través de entrevistas, palabras o recuerdos, a modo de testimonios sonoros fracturados que se suceden de forma inmediata, en un instante que no puede ser repetido, solo restablecido por la memoria lectora. En los dos casos, se invita a los espectadores a leer en voz alta —continuando la línea marcada en obras anteriores— implicando al lector en la factura de la obra.

La última línea abordada conforma la esencia de la obra *El poema que cruzó el Atlántico* (2017) —Premio Robert Coover 2018— que, con una presentación multilingüe, aborda los testimonios de los exiliados que protagonizaron el viaje del Winnipeg el 4 de agosto de 1939 desde Trompeloup (Francia) a Valparaíso (Chile). De manera general, por tanto, esta obra consolida la línea de investigación iniciada en los últimos años por María Mencía en el ámbito de la memoria histórica, la exclusión y sus representaciones, con una poética comprometida con acontecimientos culturales y sociales vigentes (su actual colaboración con Claire Taylor en el proyecto de la representación del conflicto colombiano es buena muestra de ello). De ahí que esta obra tenga interés no sólo por su carácter de reescritura, de "reciclaje" —en consonancia con la poética de autora— en el contexto digital, sino por el modo de retomar la temática desde una perspectiva actual, al conectar temáticamente con los planteamientos más recientes que revisan el papel de la literatura con relación a las crisis migratorias, en un momento en el que se viene planteando una nueva revisión del conflicto que hace de la literatura un espacio de recuperación, evidencia y reconocimiento, de salvaguarda y custodia de las historias particulares, contadas, bien por sus protagonistas, bien por los recuerdos de personas cercanas a los mismos.

## 4. DE LA POÉTICA DE LA MEMORIA A LA RETÓRICA DE LA ORALIDAD: *EL POEMA QUE CRUZÓ EL ATLÁNTICO* (2017)

Como hemos apuntado con anterioridad, esta obra digital nos reubica en esa literatura del yo que aborda los procesos cognitivos relacionados con la memoria (o con su ausencia), así como con los procesos intelectuales y mentales vinculados a situaciones de conflicto. Desde el punto de vista temático, recupera de lleno un episodio de la emigración española, ofreciéndole al lector una sucesión de planos fragmentados, literarios y metaliterarios, donde se propone una inmersión no solo en las historias que se suceden, sino en la configuración o facturación del texto final. Aclaramos, en este sentido, la oportunidad de hablar de texto como conjunto complejo, resultante, de una estructura que sobrepasa a la palabra en un conjunto de estrategias verbales y audiovisuales propias de la literatura digital. El trabajo resultante sitúa al lector, por otra parte, en diversos niveles discursivos, en los que se intercalan los diferentes "yo" que desfilan dentro y fuera de la narración. Como motivación y origen del proyecto se encuentra la propia implicación de Mencía en la recuperación de la memoria familiar (Francisco Mencía Roy y Cosme Mencía Roy, abuelo y tío abuelo de la autora, fueron dos de los pasajeros), siendo ella misma el primero de esos "yo" que descifran, interpretan, recuperan y reescriben lo olvidado, invitando a los lectores a participar de forma activa en esa reconstrucción de la memoria colectiva de la que paralelamente formamos parte:

> El objetivo de esta investigación creativa e interdisciplinar ha sido crear una narrativa poética multilingüe e interactiva: El poema que cruzó el Atlántico (EL POEMA en el menú) y esta página web. El Poema se alimenta de los relatos añadidos en esta página. El enlace entre los relatos aumentará con el número de entradas. La

> principal inspiración tiene su origen en una historia personal que está, por un lado, arraigada en los acontecimientos históricos de la Guerra Civil Española, así como en la Memoria Histórica Española y Chilena y, por otro, vinculada a la intervención del poeta chileno Pablo Neruda en la evacuación y en el rescate de 2.200 exiliados españoles de los campos de concentración franceses —entre los que se encontraba mi abuelo— y que en 1939, a bordo de la nave Winnipeg, emprendían un viaje a Valparaíso (Chile). (Mencía, 2017)

Esta historia —más bien conjunto de historias— fragmentada, multilingüe, llena de recuerdos testimoniados por los propios protagonistas o los familiares de estos (de nuevo, la transmisión oral resulta esencial) encuentra en el entorno digital una metáfora formal perfecta, precisamente porque la digitalidad permite reproducir y simular los procesos interrumpidos, los saltos o la fragmentación en el pensamiento y en las acciones y en cómo se conoce o llega a nosotros la historia, en cómo se puede reconstruir a partir de diferentes discursos. Detrás de todo ello, se advierte un fondo complejo, configurado por la narración que la literatura ha ido construyendo en la memoria colectiva: la poética del recuerdo, del olvido, del desarraigo, del retorno. La otra mirada de la emigración, la no oficial, la particular y personal, la que queda en la memoria de las familias (como demuestra el propio blog existente sobre este mismo episodio del Winnipeg) o la que se reconstruye a través de los testimonios orales directos o del recuerdo. Se trata de un recuerdo fragmentado que enlaza o no con la historia oficial y conocida y que se hilvana a partir de una multitud de textos escritos, orales y mentales (estos últimos como forma de aludir a lo recordado y pensado, pero no contado ni transmitido), que da validez a este relato en el que la memoria, siguiendo la metáfora que utiliza Contreras Pérez (2011), se manifiesta por medio de puntadas irregulares, intermitentes y desiguales.

De forma simultánea, otra metáfora, en esta ocasión visual, invita a hacer reflotar, literalmente, del océano que sirve de marco al poema, todos esos testimonios conservados en la memoria y recuperados por la autora. La representación del recorrido trazado por el Winnipeg en una línea en la que aparecen los nombres de los pasajeros del buque sobre un océano sobrescrito con fragmentos y palabras procedentes de noticias vinculadas al acontecimiento refuerza la consciencia que revive la travesía como el acontecimiento excepcional que permitió la supervivencia de sus protagonistas, así como el consiguiente reconocimiento de la labor de Pablo Neruda, quien acometió, sin dudarlo, esta empresa. La fuerza de todas las metáforas entrelazadas hace que, desde el primer instante en el que el lector se sitúa frente al texto, se vea abocado a un proceso de intensa empatía, de reconocimiento, de identidad, que lo sumerge —una vez más de manera metafórica y real entre lo literario y lo vivido, lo sucedido y lo contado en esa dialéctica de lo fronterizo ficcional— en una experiencia intensa que va más allá de lo que lee y ve. Cabe resaltar el profundo efecto estético que impacta directamente en el lector, en una combinación de movimientos una vez más metáfora del flujo de testimonios (por la apariencia de cantidad), su fluidez (flotabilidad en el agua) y efimeridad (aparición/desaparición-composición/descomposición. Esta dimensión estética y plástica del poema es uno de sus valores más destacables por la conjunción perfecta que logra entre el sentido y la forma, entre lo textual y paratextual, que nos lleva de nuevo a otros recursos audiovisuales y textuales articuladores del sentido paradójico del ejercicio: lo recordado y lo olvidado, lo reconstruido y lo destruido definitivamente.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

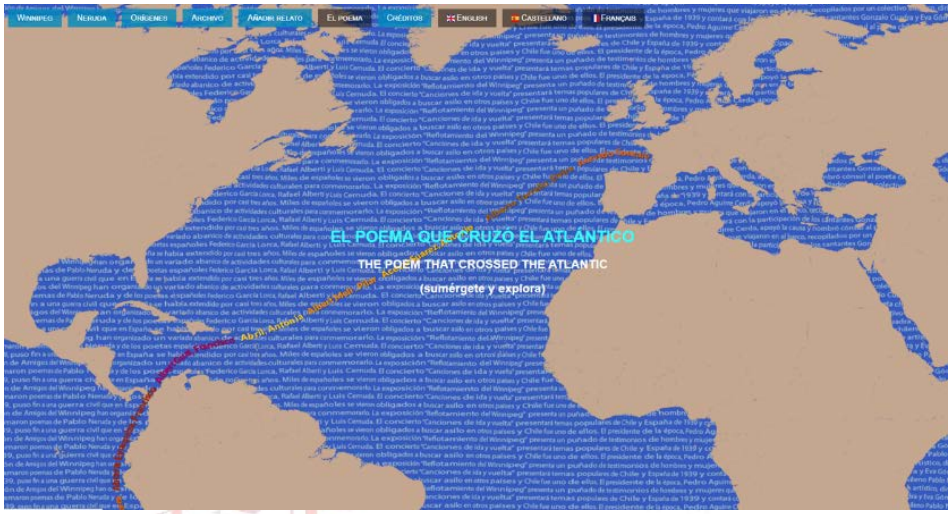



Imagen 1

A esta dimensión poética en la que confluyen las narraciones (o recreaciones) de tantos testimonios de emigrantes y familias de emigrantes que forman parte de la tradición literaria, le complementa otra, de carácter retórico —y por lo tanto, persuasivo— que conecta con el *ethos* (identidad), el *pathos* (afectos) y el *logos* (argumento) discursivo del más puro discurso retórico, dispuestos a modo de estratos en un nuevo diálogo propiciado por las posibilidades que ofrece el contexto digital. De ahí el interés que encierra bajo nuestro punto de vista un acercamiento retórico a la obra, en tanto perspectiva que conecta no solo con los contenidos que se suceden, sino con la disposición de la información y con el modo en cómo el lector puede acceder, por un lado, a la obra y, por otro a los discursos que han formado parte de su construcción formal e intelectual, es decir, al proceso llevado a cabo por la autora técnica e imaginariamente. Esa es la función que salvaguarda la pantalla principal de acceso, al sugerir dos opciones de navegación: la requerida por el poema en particular o la ofrecida por el portal de acceso del que el poema forma parte.

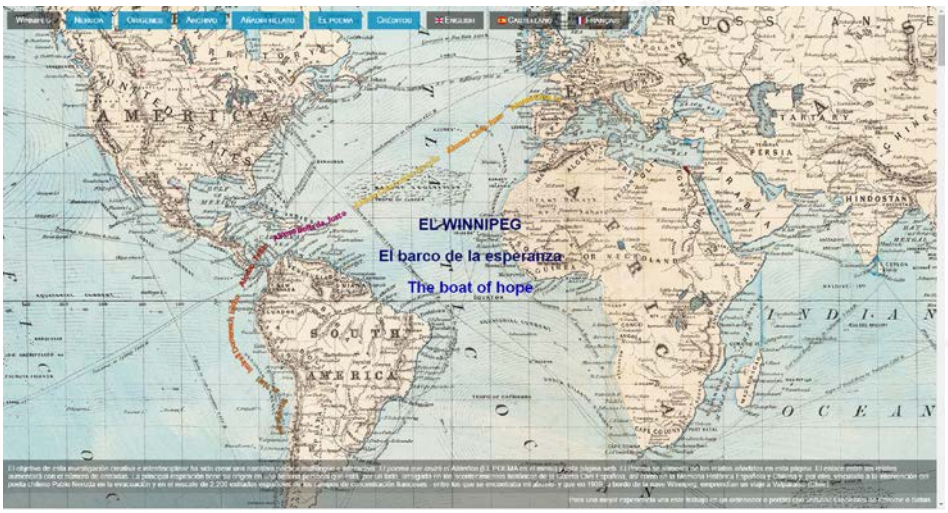



Imagen 2

En tanto propuesta de reescritura, el doble título de la obra y de la web, *El poema que cruzó el Atlántico* y *El Barco de la esperanza*, simbolizan tanto la acción física como emocional que subyacen a las experiencias que encierra el texto, referido, como hemos dicho, a un acontecimiento histórico: el viaje del Winnipeg con la ayuda de Neruda para la supervivencia

de los exiliados españoles. Su sentido metafórico es ya una primera acción para activar el recuerdo como excepcionalidad, como forma de volver a dar vida al pasado. La verbalización del recuerdo supone su no pérdida, su vuelta a la realidad. En el poema, el usuario lee recuerdos de otros, que permanecen sumergidos en el Atlántico y que el mismo rescata literalmente de las aguas; en la web, lee informaciones sobre esos recuerdos y tiene la invitación expresa de recordar los relatos de los que una vez fuera protagonista directo o indirecto, para a través de su narración lanzarlos a las aguas junto con el resto.

El punto de partida de la estructuración de la obra no es sino la reconstrucción de una memoria colectiva e individual en torno a un acontecimiento histórico que produce historias particulares que se superponen (*inventio*). Si atendemos de forma particular a la web, este planteamiento general puede "descomponerse" y explicarse a través de su estructuración desde un mapa conceptual que puede ser abordado desde planteamientos de la retórica del discurso. Por un lado, mezcla no solo las figuras retóricas de carácter compositivo y semántico propias del carácter o intencionalidad estética de los relatos, sino también funciones que tienen que ver con otro tipo de textos expositivos, científico-técnicos y académicos que forman parte del portal: la lista de los exiliados y supervivientes del viaje (enumeraciones), informaciones de la prensa de la época; exposición del marco teórico e histórico del acontecimiento, metadiscursos, comparaciones, justificaciones, localizaciones, preguntas, resúmenes o descripciones de las circunstancias vinculadas.

La estrategia compositiva y a la vez lectora de este texto permite que el lector imagine todos los textos potencialmente vinculados y aquellos que pertenecen sumergidos en el olvido. Este texto supone pues una llamada a la reflexión sobre la configuración de imágenes culturales integrales, en las que se entrecruzan un sinfín de discursos.

Imagen 3

De alguna manera, los límites entre lo real y su ficcionalización se entremezclan con el propio estilo fronterizo de los relatos, en parte testimonios verbalizados de nuevo a través del recuerdo. En este sentido, resulta curioso cómo la propia invitación realizada por la autora a colaborar con textos propios conocidos plantea un pacto con el lector —en los términos de Lejeune (1991)— por cuanto sería fácil trasgredir la propuesta ante la posibilidad de incluir textos verosímiles, coherentes con el contexto, pero no vinculados a ningún caso real. Con ello, el ejercicio literario basado en la potencialidad ficcional de la literatura estaría potenciado por las características del entorno digital, estando plenamente justificado y siendo absolutamente lícito, tanto con relación a la naturaleza virtual del contexto como respecto del juego literario. También lo estaría la superposición de planos ficcionales, los avatares (estrategias de ocultación del yo) o la creación de personajes verosímiles. Es así como entraría en escena la dinámica de la reconstrucción, de la reescritura, jugando con los diferentes recursos constitutivos de la *narratio*.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

Paralelamente, la estructuración responde a una construcción compleja, donde los elementos constitutivos del discurso se muestran al lector, forjados, a través del texto ya compuesto y aislados, en espacios diferenciados de la web. Es así como podríamos distinguir cada una de las partes de la *dispositio*. Más allá del exordio que supone la explicación de los objetivos de su investigación creativa y sus motivaciones personales, encuadrados en la web bajo la pestaña de "Orígenes", se pueden encontrar mecanismos de *captatio benevolentiae* en la opción de exploración tanto en el texto creativo como en la página web, lo que puede entenderse como una forma de buscar la predisposición del lector a adentrarse en el texto advirtiéndolo como cómodo, comprensible y cercano. La *narratio* está constituida por el poema en sí, conformado por todas las narraciones intercaladas que parten de un hecho principal que las une: "cómo mi abuelo se convirtió en parte de esta historia y este poema" (Mencía, 2017). Se trata de un relato avalado por una exposición de los hechos creíble, presentada de manera atractiva, hasta el punto de implicar al oyente-lector que debe "buscar", "pescar", "sacar a flote" y "oír-leer" los testimonios. Bajo esta dinámica que busca la complicidad del lector, se ofrece todo lo seleccionado y comprobable en el proceso de documentación bajo una forma unívoca, coherente y estética: es el núcleo del discurso, la narración, el conjunto de historias nuclear. El resultado del proceso compositivo y las consecuencias de las pesquisas realizadas constituye la *probatio,* conformada por los textos de Neruda, recortes de periódico, listados de pasajeros o bibliografía. Por último, la invitación a incorporar un relato propio se puede comprender como una suerte de epílogo o *peroratio* en la que la acción del lector se vuelve central para mantener abierto este discurso inacabado.

Una vez conformado el material, el traslado de las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio* da lugar a la fase de *elocutio*: el poema. Tal y como hemos venido manteniendo, la posibilidad de que el lector añada texto, abre asimismo una dimensión de la obra que se configura no como un conjunto de relatos con intencionalidad limitadora, sino como un marco discursivo (marco retórico en su más puro significado) amplio y abierto. Por último, con relación a la *intellectio*, —definida por Chico Rico como la operación retórica de la que depende en gran medida que del proceso surja un texto literario o no literario— se podría considerar que estaría conformada por el conocimiento panorámico y orientador de la causa (Lausberg, 1960), determinando también el *genus* (género) de la misma. Implica un examen o conocimiento sobre la realidad en la que se va a operar. Es, por lo tanto, una operación de naturaleza pragmática y extensional (Chico-Rico, 1989: 53), que muestra lo que el relator quiere mostrar y construir. Lo que permite este tipo de escritura digital es precisamente que el lector acceda tanto al texto como a todo el proceso de construcción que se manifiesta ante sus ojos como aún inacabado, en una transformación continua que él mismo puede procurar y prolongar. De hecho, el lector podría aumentar y completar la obra con cualquier otro discurso planteado desde cualquier perspectiva: social, jurídica, política, literaria o estética, incluso, girar el enfoque o las discusiones derivadas alrededor de la marginalidad, preguntándose por las consecuencias del acontecimiento en perfiles específicos de los emigrantes que protagonizaron el hecho (las mujeres por ejemplo), o por otros discursos paralelos ligados a otras investigaciones derivadas de la experiencia de la lectura.

Cabe intuir por lo dicho hasta el momento que la naturaleza del proyecto y su ejecución no afecta solo al modo en cómo se constituyen los materiales, en su presentación ante el lector, sino también en el proceso de lectura. De manera general, el lector se encuentra inmerso en un proceso complejo en el que, como ocurre con la generalidad de obras digitales, se requiere una nueva reformulación de qué sea la lectura, debiéndolo entender como un procedimiento complejo que pone énfasis en el proceso, acceso y acontecimiento, con la misma fuerza que lo hace con relación a la comunicación literaria (Sánchez Mesa, 2010: 141). Esta lectura reta al lector, lo hace cómplice y lo sumerge en una mezcla de operaciones para las que se requieren

competencias adicionales a las tradicionales, ya descritas con anterioridad en otros acercamientos anteriores (Morales Sánchez, 2019: 199):

- La disponibilidad para abordar la obra desde la dinámica y dialogismo digitales que la generan, entendiendo este último término en el sentido funcional bajtiniano (otredad, exterioridad de una voz respecto a otra, discursividad social),
- la aceptación del papel activo y creativo del lector,
- la asimilación de los distintos tipos de identidad autoral y de sus características específicas (creación individual identificada, creación colectiva identificada, creación colectiva anónima, creación colectiva fragmentada e incompleta a la espera de continuación por el escrilector, creación automática, generada por una máquina),
- la interpretación y asimilación de los elementos vinculados a la materialidad del texto, la dinámica dialógica de sus distintos códigos y el género que lo identifica,
- la comprensión de los elementos relacionados con los contenidos (tema, motivo, contexto) relacionados con la historia o idea que se desarrolla conceptualmente,
- la identificación de los significados dependientes de la interactuación textual –participación o construcción (en el sentido ergódico identificado por Espen Aarseth) y, estrechamente ligado a ello, la participación en la construcción, reconstrucción, manipulación y ordenación de los elementos textuales y audiovisuales del texto,
- el reconocimiento de los recursos y estrategias establecidas a nivel estilístico y funcional,
- la capacitación para valorar la efectividad estética y emocional de la obra,
- la adaptación de los hábitos lectores en cuanto a forma, lugares y modos de leer,
- la reformulación de un horizonte de expectativas que se desprenda de la linealidad habitual y conocida, para abordar nuevos sentidos o experiencias emocionales de lo estético.

A todo ello debemos añadir otra especificidad ligada a la recepción propia en las obras digitales que es la posibilidad de la recepción plural del discurso, en el sentido de la poliacroasis, tal y como la formula Albaladejo Mayordomo. Este concepto supone la recepción plural del discurso.

> En la comunicación retórica, la poliacroasis se produce cuando el discurso oral es recibido e interpretado por diferentes oyentes, siendo así que cada uno de éstos lo interpreta desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas, éticas y estéticas. (Albaladejo, 2009: 3)

También afirma la posibilidad de introducir este concepto en el estudio de la literatura y, especialmente, en la sección de dicho estudio que se ocupa de la comunicación literaria, tanto de aquella comunicación en la que la obra está situada en un conjunto de procesos de producción, de transmisión y de recepción, integrantes del amplio proceso de comunicación, como de la comunicación que existe en el interior del texto literario (2009: 4). Tal y como sugiere el autor, parece necesario explorar este concepto, pues tiene más aplicabilidad más allá del texto. En el caso de los textos literarios digitales, la poliacroasis supone la interacción de lectores de diversa procedencia, cuyo acercamiento al texto se produce por los motivos más diversos, sin que tenga que estar ligado a la experiencia personal de la emigración. Los lectores, enormemente heterogéneos en sus motivaciones, acceden al texto por su tema, por interés histórico, por su reflexión ideológica o por la recuperación de la memoria de los familiares, entre otras. De alguna forma, ese concepto ligado a la oralidad del discurso revierte en esta obra en muchas oralidades, muchas historias contadas por distintas voces en un conjunto discursivo sólo accesible en su complejidad gracias al soporte digital.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

## 5. CONCLUSIÓN

Desde el punto de vista del lector, esta obra permite una participación que supone su pronunciamiento inmediato, que, tras elegirlos, lee los relatos que son similares a los recuerdos, textos o historias que sus familiares dejaron en su memoria, o que conoce como acontecimiento histórico. La imagen no es un elemento adicional: es un potenciador de la realidad virtual al sugerir al lector cómo sus propias historias pueden tomar presencia. Para ello, el impacto visual juega asimismo un papel esencial en la persuasión, pues su diseño y ubicación en el texto —entendiendo por texto el conjunto de imágenes, fotografías, elementos en movimiento y texto— utilizan estrategias comunicativas ya familiares para el usuario, muy cercano a los utilizados en la prensa gráfica, la publicidad, o los propios espacios de la red: web, blogs, portales, redes sociales …etc. Desde el punto de vista conceptual, retoma la tradición oral y escrita plasmada por la literatura en primera persona, por los géneros y la poética de la memoria —vinculada a la construcción social de la misma y de la identidad de un grupo— y los relatos de viaje en su dimensión más homérica: la salvación, la reconstrucción, la liberación o la subsanación. Forma parte asimismo de la experiencia el sentimiento de pertenencia a un grupo o comunidad, heterogénea pero afín emocionalmente o, al menos, la solidaridad y el compromiso formal con parte de nuestra propia historia.

En definitiva, María Mencía consigue con este proyecto multilingüe y multicultural, por una parte, profundizar en la recuperación de la memoria histórica y, por otra, participar en la experiencia del testimonio (por su implicación personal) y hacer partícipe, de forma directa, indirecta o efectiva -en caso de aportar otras historias a la obra- al lector, al que involucra de forma vital y empática. En ese juego propuesto, añadimos para terminar algunas capturas de pantalla (que hemos recortado y ampliado para poder apreciar los textos) de los testimonios –muchos, resultado de la transcripción del relato oral- y fragmentos que, en distintos idiomas, están recogidos en la obra:

Imagen 4

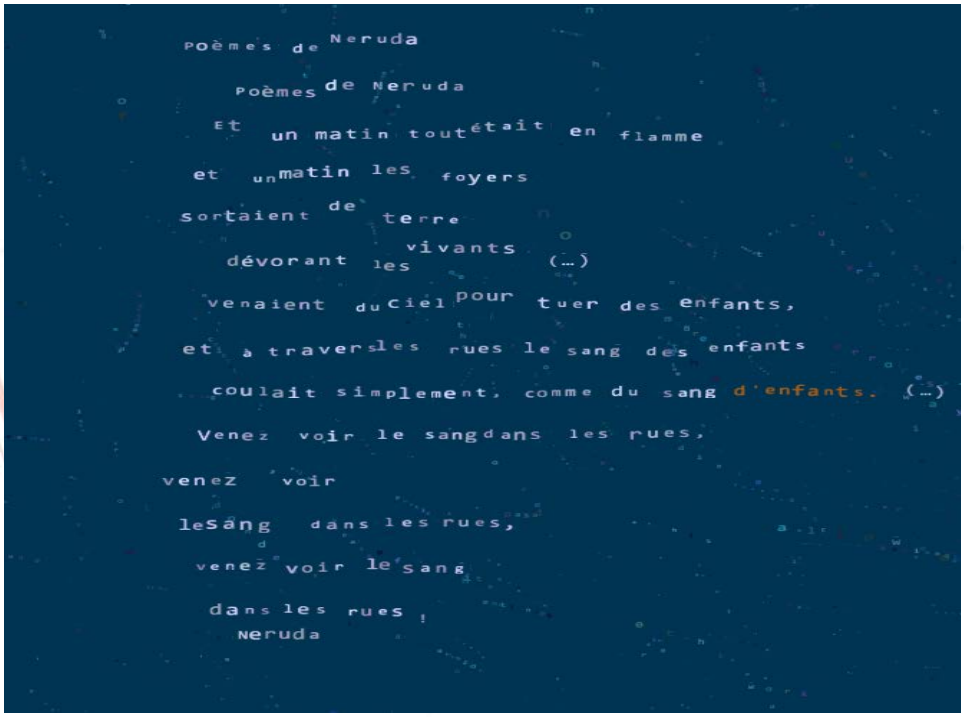



Imagen 5

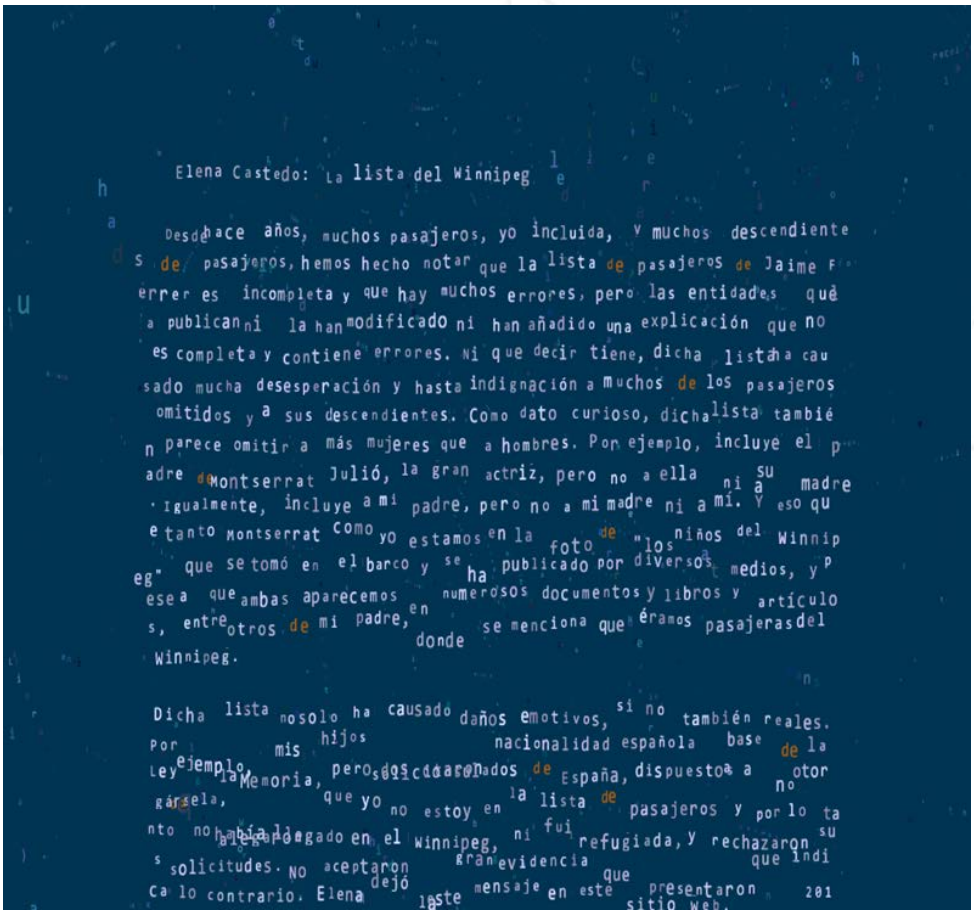



Imagen 6


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

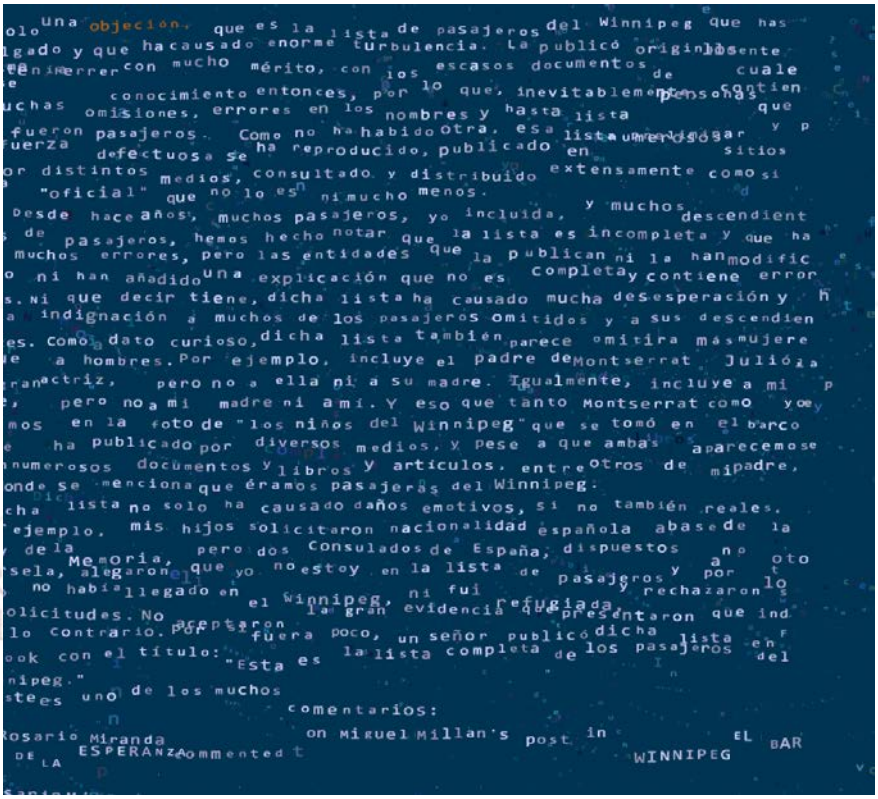



Imagen 7

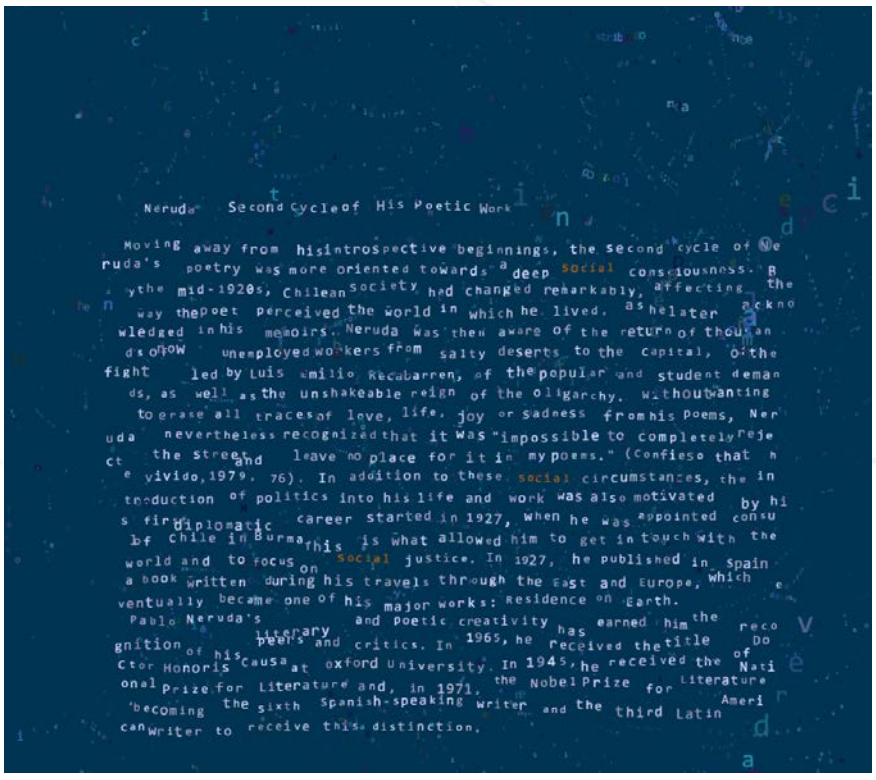



Imagen 8

**Bibliografía**

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2011) "Sobre la literatura ectópica", en Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Shchyhlebska (eds.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden, Thelem, pp. 141-153.

——— (2009) "La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural", *Castilla: Estudios de literatura*, 0, pp. 1-26.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, Marco KUNZ e Inés D'ORS (2002) *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum.

BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio (2002) *Discurso e inmigración: propuesta para el análisis de un debate social*, Murcia, Universidad de Murcia.

BLESA, Túa (2000) "Textimoniar", *Prosopopeya* 2, pp. 75-91.

BORRÁS, Laura (2008) "Lit[art]ure: la literatura en tiempos de Internet", *Quimera: revista de literatura* 290, pp. 26-29.

CHICO-RICO, Francisco (2009) "Texto y textualidad analógicos vs. texto y textualidad digitales", *Crisis analógica, futuro digital: actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad*, Barcelona, Meddia, cultura i comunicació, web, http://hdl.handle.net/10045/27413 (02/11/2021).

——— (1989) "La intellectio: notas sobre una sexta operación retórica", *Castilla, Estudios de Literatura* 14, pp. 47-55.

CONTRERAS PÉREZ, Francisco (2011) "Hilvanar la memoria: los orígenes de la emigración contemporánea en Andalucía", en Susana Alba Monteserín, *La memoria de la emigraciónfuentes históricas, centros y archivos para el estudio de los flujos migratorios españoles*, Vigo, Grupo España Exterior, pp. 109-129.

CORDÓN GARCÍA, José Antonio (2018) "Libros electrónicos y lectura digital: los escenarios del cambio", *Palabra Clave (La Plata)* 7.2, e044. https://doi.org/10.24215/18539912e044 (02/11/2021)

DE GREGORIO ROBLEDO, Yolanda (2019) "Electronic Literature and Displacement. The Case of *The Poem that Crossed the Atlantic* by María Mencía", Texto inédito presentado en el Congreso "Narratives of Displacement" International Conference, 26 de octubre 2019, St Anne College, Universidad de Oxford.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2017) "Prado sin Ríos: espacios en el canon metaliterario de la narrativa de la memoria Prado", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 21, pp. 5-24. https://doi.org/10.24197/ogigia.21.2017.5-24 (05/11/2021)

*Guerra civil y sus víctimas.* http://victimasguerracivilespaniola.blogspot.com/search/label/Listado%20Winnipeg (05/11/2021)

LAUSBERG, Heinrich (1960) *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Múnich, Max Hueber Verlag.

LEJEUNE, Philippe (1991) "El pacto autobiográfico", *Suplementos Anthropos* 29, pp. 47-61 (Traducción de Á. Loureiro del primer capítulo de *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 13-46).

MARTÍN VILLARREAL, Juan Pedro (2021) "Mi casa es la frontera: la reescritura mítica como proceso identitario en las narrativas migrantes", en Juan Pedro Martín Villarreal y Marta García Caba, eds., *Frontera sur. Voces y relatos en los márgenes*, Gijón, Trea.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

——— (2020) "Enseñar literatura digital y memoria histórica en el aula ELE a partir de *El poema que cruzó el Atlántico* (2019) de María Mencía", *MATLIT: Materialidades Da Literatura* 8.1, pp. 149-66, https://doi.org/10.14195/2182-8830_8-1_8 (02/11/2021).

MENCÍA, María (2019) "Transient Self-Portrait", https://www.mariamencia.com/pages/transientself_portrait.html, (02/11/2021).

——— ed. (2017) #*WomenTechLit*, West Virginia University Press.

——— (2017) *El poema que cruzó el Atlántico*, http://winnipeg.mariamencia.com/?lang=es#winnipeg, (02/11/2021).

MORA, Vicente Luis (2019) "Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital", *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3, pp. 456-480.

https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.019, (02/11/2021).

MORALES SÁNCHEZ, María Isabel (2020) "La profesionalización en el contexto universitario. Formación, literatura y lectoescritura en la era en la era digital", en Elsa Margarita Ramírez Leiva, coord., *La formación de lectores más allá del campo disciplinar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, pp. 195-214

——— (2019) "Inmersiones lectoras. Literatura y lectura digital", en José Antonio Cordón García, ,coord., *Libro, lectores y lectura digital. Metodologías humanísticas en la era digital*, Alicante, Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, pp. 181-200.

——— (2018a) "Leer literatura en la era digital", *Palabra Clave* (La Plata) 7.2, e049. https://doi.org/10.24215/18539912e049.

——— (2018b) "Lectores en suspense: una aproximación a las estrategias discursivas de la intriga en la narración digital", en Mª Victoria Utrera Torremocha, coord., *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 151-187.

——— (2014) "Enredos digitales. Los retos del lector ante la lectura y la escritura literarias en la red", en Mar Campos Fernández-Fígares y Eloy Martos Núñez, *Cartografías lectoras y otros estudios de lectura. La lectura en las universidades públicas andaluzas*, Madrid, Marcial Pons, pp. 177-187

MORALES SÁNCHEZ, María Isabel y Juan Pedro MARTÍN VILLARREAL (2019) "Double-click Rhetoric: Rhetorical Strategies of Communication in the Digital Context", *Res Rhetorica* 6, pp. 1-16. https://doi.org/10.29107/rr2019.1.1. (05/11/2021)

NAVAS OCAÑA, Isabel (2020) "Las escritoras en el canon de la literatura digital en español", *Studia Neophilologica* 92.3, pp. 337-360, https://doi.org/10.1080/00393274.2020.1730235 , (02/11/2021).

ORTEGA ROMÁN, Juan José (2006) "La descripción en el relato de viajes: los tópicos", *Revista de Filología Románica*, anejo IV, pp. 207-232.

REYES TOVAR, Miriam (2011) "La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración", *Revista geográfica de América Central* 2, pp. 1-13.

RUIZ SÁNCHEZ, Ana (2007) "La memoria literaria de la emigración: el surgimiento de los primeros textos de origen español (1964-1989)", *Iberoamericana. América Latina - España - Portuga* 7.26, pp. 167-182.

——— (2005) "Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización", *Migraciones y Exilios* 6, pp. 101-112.

SÁNCHEZ MESA, Domingo (2010) "Entre colonos e inmigrantes. Nuevos límites de la literatura comparada en la cibercultura" en Monserrat Cots Vicente y Alberto Monegal (coords.) *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, Barcelona, Universidad Pompeu Frabra/ SELGYC, pp. 135-146.

SUPIOT RIPOLL, Alberto (2016) "Volver, volver, volver…hacia una tipología del retorno en la literatura occidental", en Francisco M. Mariño y María de la O Oliva Herrer (coords.) *El viaje concluido. Poética del regreso*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, pp. 13-41.

TORRES, Rui (2010) "Conservación y diseminación de literatura electrónica, el caso del Archivo de Ciberliteratura en lengua portuguesa", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14, pp. 281-298.

TORRES PERDIGÓN, Andrea (2011) "Migraciones y territorios literarios", *Amerika: mémoires, identités, territoires*, 5, https://doi.org/10.4000/amerika.2674 (04/11/2021)

TOSCHI, Luca (2011) *La comunicazione generativa*, Milano, Apogeo.

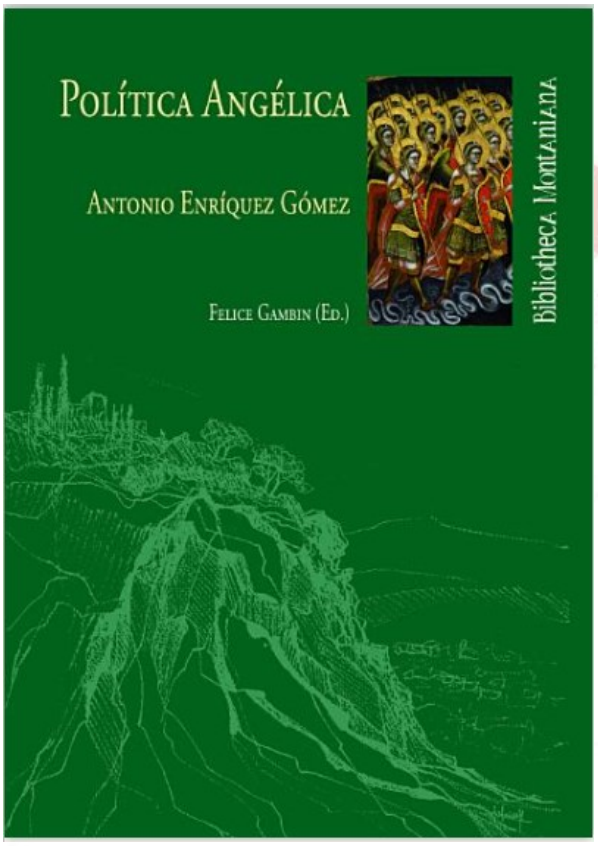
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5831
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

# Marginalia

# Antonio Enríquez Gómez, *Política Angélica*, Felice Gambín ed., Huelva, Universidad de Huelva, Bibliotheca Montaniana, 2019, 292 pp., ISBN 9788417776602

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino




Il volume recensito offre la prima edizione moderna della *Política Angélica* (1647) di Antonio Enríquez Gómez (1600-1663), rimasta sorprendentemente inedita fino ad ora, sorte toccata anche al resto della produzione dell'autore, di cui mancano edizioni critiche. Lo scrittore, originario di Cuenca, di padre *converso* e madre *cristiana vieja*, condusse una vita avventurosa e complicata, talvolta difficilmente ricostruibile e costellata di momenti su cui ancora non è stato possibile fare luce, che include anche un auto-esilio in Francia durato più di dieci anni o la sua condanna e incarcerazione da parte della Santa Inquisizione nel 1661. Antonio Enríquez Gómez coltivò durante la sua traiettoria di letterato vari generi: la poesia, il romanzo, il teatro, scrisse trattati morali e politici. L'opera di cui Felice Gambin presenta l'edizione rientra appunto in quest'ultima tipologia: il testo fu pubblicato nel 1647 e ne restano, secondo il censimento esperito dall'editore, sette esemplari identici, conservati in Spagna (una copia presso la Biblioteca Menéndez Pelayo di Santander), in Israele (una copia), in Portogallo (tre copie in stato di conservazione non buono), in Francia (una copia) e infine in Finlandia (una copia). Ne è esistita una seconda emissione, con titolo e dedicatari diversi, oltre a qualche minimo intervento, di cui a oggi è noto solo un esemplare.

L'edizione dell'opera che adesso finalmente vede la luce rappresenta lo sviluppo ulteriore di altri studi precedentemente condotti da Gambin, che si era già occupato di questo testo in altri contributi, come ad esempio "«Es doblar el vivir». La *Política angélica* entre escritura divina y satánica" e la scheda BDDH329 pubblicata in DIALOGYCA BDDH.

Il volume si apre con un'introduzione, "La *Política Angélica*, nuevo Leviatán" (pp. 13-83), che si articola attorno ad alcuni nuclei tematici chiave: la prima parte "*Engañar con la* verdad: la trayectoria vital" (pp. 13-23), rende conto del profilo biografico dell'autore, ricostruendone la complessa traiettoria esistenziale, spesso particolarmente complicata da seguire, come nel caso delle circostanze che hanno determinato il suo allontanamento volontario dalla Spagna e il suo auto-esilio in Francia intorno al 1636 o le ragioni del suo rientro in patria nel 1649 o ancora la sua condizione di *converso* perseguitato dall'Inquisizione. La seconda parte, "Una galaxia en expansión" (pp. 24-39), ne illustra la ricca e diversificata produzione letteraria, che –come accennato– è molto varia e comprende poesia morale, saggistica politica, romanzo

Veronica ORAZI, "Antonio Enríquez Gómez, *Política angélica*, edición de Felice Gambin", *Artifara* 21.1 (2021) Marginalia, pp. iii-iv.
Recibido el 09/01/2021 ~ Aceptado el 08/03/ 2021

satirico, poemi propagandistici e opere drammatiche pubblicate con lo pseudonimo di Fernando de Zárate, e che attende ancora oggi uno studio d'insieme approfondito; di tale abbondante e variegata produzione l'editore ripercorre anche la fortuna tra i contemporanei e nel secolo successivo. Nella terza parte, "La *Política Angélica*, o la materia, forma y poder de una república esclesiástica civil" (pp. 39-58), viene inquadrata l'opera edita, a partire dagli studi critici esistenti, per poi introdurre una riflessione sul genere cui essa va ascritta, segnalando il parallelismo con la *Política de Dios* di Francisco de Quevedo, e sulla struttura dialogica che caratterizza un *unicum* all'interno della letteratura spagnola, ossia un trattato contro l'Inquisizione: nel testo compaiono cinque dialoghi, forma tipica della tradizione rinascimentale, che coinvolgono due interlocutori, Filonio e Teogio. Il rapporto tra le due figure è costruito sulla struttura tipologica del rapporto maestro-discepolo, sebbene mostri anche una evidente originalità (il secondo non si limita a domandare e ad assumere le risposte del primo), che porta le due voci a fondersi quasi, tanto che talvolta risulta arduo distinguere una dall'altra. Gambin sottolinea come il dialogo finisca per profilarsi come la forma tipo utilizzata dall'autore anche in altri suoi testi, a prescindere dal genere cui vanno ascritti. La quarta parte è dedicata all'edizione del trattato: Gambin vi illustra i criteri di edizione, rileva l'oscillazione grafica che caratterizza l'opera e le si sofferma sulle conseguenti difficoltà che questo dato comporta; la scelta dell'editore è stata quella di modernizzare la grafia, privilegiando dunque la leggibilità. Lo studio introduttivo si riferisce, quindi, a quella che viene definita emissione B del testo, di cui resta solo un esemplare noto; precisa poi che le note a pie' di pagina sono volutamente in numero ridotto e sintetiche, volte a chiarire la comprensione del testo, mentre alle informazioni e alle riflessioni più dense e complesse è dedicata una sezione finale di "Notas complementarias" (pp. 241-275). Seguono la bibliografia sull'autore, sulla sua intera produzione letteraria e, naturalmente, sull'opera edita (pp. 67-83); l'edizione del testo (pp. 87-231); l'"Aparato crítico" (pp. 233-240), in cui vengono elencate le lezioni assunte e quelle rifiutate attestate dai testimoni; dopo le "Notas complementarias" (pp. 241-275), chiude il volume l'"Índice onomástico" (pp. 277-292).

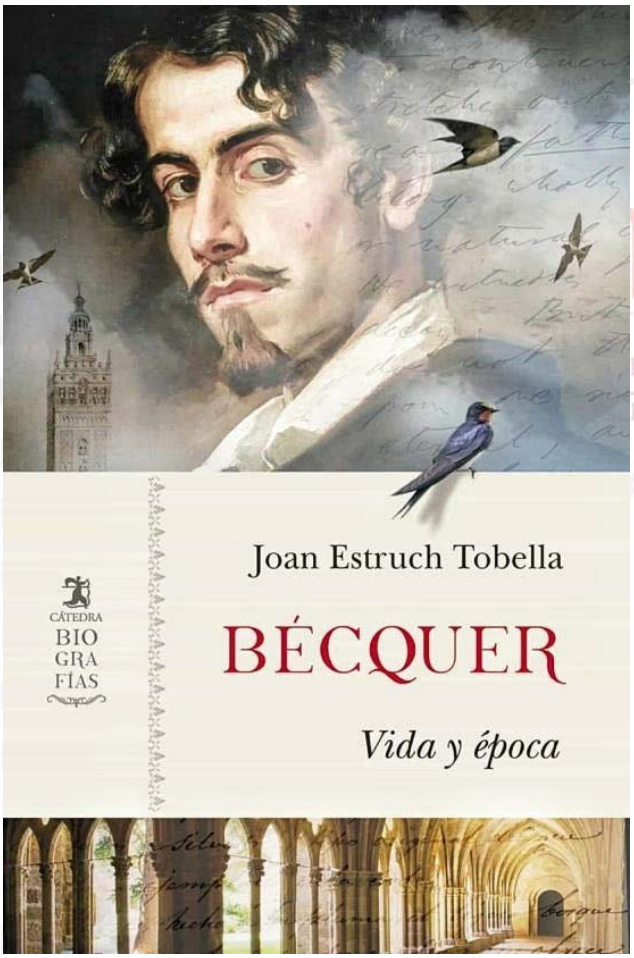
L'opera affronta diverse questioni 'classiche' nell'ambito della trattatistica politica, come la legittimità della guerra e degli accordi con eretici e infedeli, l'importanza della giustizia, la scelta di avere un *valido*, il governante che diventa un tiranno, le virtù del re, l'obbligo di mantenere i giuramenti, ecc. L'autore, però, si sofferma anche su altre questioni, come il premio per il virtuoso o, seppure in termini allusivi, la *limpieza de sangre*.

L'edizione ora pubblicata colma una lacuna importante. Non resta che attendere gli ulteriori sviluppi dell'indagine che Gambin sta continuando a condurre sull'autore e sul suo trattato per averne finalmente una conoscenza adeguata e una messa a fuoco critica.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5519
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

# Joan Estruch Tobella, *Bécquer: Vida y época*, Madrid, Cátedra (Biografías), 2020, 487 pp.

JOSÉ OLMO LÓPEZ
Universidad de Jaén




En 2018 la Editorial Cátedra lanzó una nueva colección, "Biografías", dirigida por Luis Gómez Canseco y Antonio Sánchez Jiménez, con el propósito de acercar al lector la vida de figuras señeras de la literatura tanto en lengua española como universal. La colección inició su andadura con dos biografías, *Lope de Vega: El verso y la vida*, de Antonio Sánchez Jiménez (Madrid, Cátedra [Biografías], 2018), y *Dante: La novela de una vida*, de Marco Santagata (Madrid, Cátedra [Biografías], 2018), de las cuales la primera se realizó para la ocasión, mientras que la segunda constituía la traducción al español de *Dante. Il romanzo della sua vita* (Milán, Mondadori, 2012). A ellas les han seguido en 2019 otras dos cortadas por el mismo patrón, una de nueva creación, *Sor Juana Inés de la Cruz: La resistencia del deseo*, de Francisco Ramírez Santacruz (Madrid, Cátedra [Biografías], 2019), y otra, *Henry David Thoreau: Una vida*, de Laura Dassow Walls (Madrid, Cátedra [Biografías], 2019), traducción al español de *Henry David Thoreau. A Life* (Chicago, University of Chicago Press, 2017). Y una de nuevo cuño en 2020, que aquí reseñamos, *Bécquer: Vida y época*, realizada por Joan Estruch Tobella, eximio especialista en el poeta sevillano, de quien, no en vano, ha publicado las *Obras completas* en la colección "Bibliotheca Avrea" de la misma editorial en 2012 y las *Leyendas* en la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica en 1994.

*Bécquer: Vida y época* se compone de doce capítulos de extensión variable y subdivididos en apartados menores, que jalonan el itinerario vital del escritor, las fases más significativas de su singladura. Los cuales van precedidos de una sucinta pero enjundiosa presentación y de una cronología, que compendia la existencia del escritor y que permite al lector orientarse en ella antes de adentrarse en su pormenorizado análisis. Y sucedidos de hasta cuatro apéndices: uno dedicado a las concordancias que existen ente las cartas semipolíticas y otras obras becquerianas; otro centrado en las analogías entre *Doña Manuela* y diferentes textos del escritor; un tercero dedicado a las necrológicas de Bécquer, en que se especifica el periódico en cuestión, la fecha de publicación y cómo designaron o se refirieron al escritor, así como las causas de su muerte; y un cuarto, por último, que se erige en una especie de antología de las *Rimas* de Bécquer, en que se recogen íntegros todos los poemas que han sido citados a lo largo de la biografía. Cabe subrayar que el orden y disposición de los poemas es el planteado en las

José OLMO LÓPEZ, "Joan Estruch Tobella, *Bécquer: Vida y época*", *Artifara* 21.1 (2021) Marginalia, pp. v-ix.
Recibido el 12/01/2021 ~ Aceptado el 08/03/ 2021

*Obras Completas*, que sigue el del *Libro de los gorriones*. El libro se culmina con las notas al texto, la prensa citada y la bibliografía.

En la presentación (pp. 13-15), Estruch expone la base teórica que sustenta su trabajo y las diferentes herramientas que ha usado para su elaboración. Dice desvincularse de la figura del biógrafo a la manera de Zweig, Maurois o Ludwig que suple, casi como un novelista, los vacíos de información de la persona biografiada mediante sus interpretaciones, a favor del biógrafo orientador y facilitador de información, que construye una biografía que aspira —en términos de Umberto Eco— a ser "una obra abierta", susceptible de ser completada gracias a nuevas investigaciones y perspectivas. Por este motivo, no solo son frecuentes las expresiones que indican posibilidad o duda, sino que, más relevante aún, su ensayo se apoya sólidamente en toda la documentación existente sobre la figura de Bécquer, principalmente en la prensa coetánea del escritor, en los documentos de archivo conservados y en la bibliografía secundaria especializada. Pero su propósito principal, aparte de proporcionar al lector de un modo eficiente, coherente y actualizado toda la información disponible sobre las diferentes etapas de la andadura vital del escritor, no es otro que rescatar, en la línea ensayada por las biografías de Rica Brown y Robert Pageard, al hombre histórico, real, de carne y hueso, que fue Gustavo Adolfo Bécquer, despojándolo así de la mitificación de que fue objeto.

Como mencionamos con anterioridad, el cuerpo de la biografía está compuesto de doce capítulos. El primero de ellos (pp. 23-60) versa sobre la infancia y adolescencia de Gustavo Adolfo Bécquer. Trata aspectos relativos al linaje a fin de explicar la influencia que tuvo todo el legado familiar en la vida del autor de las *Rimas*. Además, ya desde este primer apartado, se pone en relación la obra literaria con la experiencia vital de Bécquer. Asimismo, da cuenta de su formación académica y artística para contrastarla con la imagen de poeta inculto que ofreció Narciso Campillo, amigo de infancia de Bécquer y compañero suyo en el Colegio de San Telmo. Por tanto, el lector va descubriendo con el avance de la lectura los falsos mitos en torno a la figura de Gustavo.

En "Grandes esperanzas" (pp. 61-109), segundo capítulo de la biografía, nos aproximamos a las primeras publicaciones de Bécquer. Estruch comienza desmintiendo la idea de que la andadura literaria de su biografiado tuvo como punto de partida la revista *El regalo de Andalucía*, pues sus textos se publicaron por primera vez en *El trono y la nobleza* en el año 1854. Además, trata la célebre Revolución de Julio y los motivos de su viaje a Madrid con dieciocho años, así como el proceso de medro social y literario que experimentó en la capital. Del mismo modo, Estruch comenta la participación de Bécquer en el semanario *La España musical y literaria*, donde ya se pueden percibir indicios de una voz original a pesar de la notable influencia del neoclasicismo en sus escritos. Cabe subrayar que el escritor sevillano fue superando la influencia del mundo literario hispalense para adquirir una voz propia y personal.

Además, el filólogo plantea todas las cuestiones relativas al magno proyecto *Historia de los templos de España*: el papel que desempeñaba Gustavo en esta empresa, el contexto histórico en el que aparece, las distintas perspectivas desde las que se planteaba (histórica, artística y religiosa), el espectro político en el que se ubicaba, sus principales patrocinadores (obispos españoles y la Corona) o los diversos problemas que tuvo que afrontar. En este capítulo se explican las misteriosas circunstancias relativas al "Caudillo de las manos rojas", primera de las leyendas becquerianas. Estruch también dedica un espacio a los diferentes relatos ambientados en la ciudad de Toledo, "La ajorca de oro" (1861), "El Cristo de la calavera" (1862), "Tres fechas" (1862), "El beso" (1863) y "La rosa de la pasión" (1864).

Si preguntásemos por la mujer más influyente en la vida de Gustavo Adolfo Bécquer, la respuesta más frecuente sería Julia Espín. Sin embargo, gracias a la lectura del tercer capítulo de la biografía, justamente titulado "Julia Espín, ¿el gran amor de Bécquer?" (pp. 110-147), el lector puede percatarse de que esta idea se constituye en cierto modo como una fabulación de Nombela. En palabras de Estruch, "en las referencias a este tema todo está exagerado y, por


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5520
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

tanto, distorsionado" (p. 110). Si bien es bastante probable que Julia inspirase poemas de álbumes y las rimas en las que el escritor se siente atraído por una mujer bella, es poco creíble que fuera la musa de aquellas composiciones dotadas de una dimensión sexual o una visión destructiva de la pasión.

Aunque la faceta más conocida de Bécquer es la de poeta, desempeñó, sin embargo, otros oficios a lo largo de su vida, como crítico literario, autor de teatro comercial y censor de novelas. Además de en estas otras facetas, el cuarto capítulo, que tiene por título el de una de las más conocidas novelas de Charles Dickens, "Tiempos difíciles" (pp. 148-176), se detiene en el tratamiento del periodismo político. Debemos recordar la importancia que tuvo la prensa en el siglo XIX, pues se conformaba como un medio fundamental para llegar al público. Por lo que respecta a este tema, Estruch adelanta los cuatro períodos fundamentales por los que pasó Bécquer en la prensa de carácter político: redactor de *El contemporáneo* (1860-1865), director de este medio (noviembre de 1864-febrero de 1865), colaborador de *Los tiempos* (entre marzo y octubre de 1865) y redactor principal de *Doña Manuela* (septiembre de 1865). Cabe señalar que estas fases serán analizadas al detalle en el séptimo y octavo capítulo. Igualmente, reflexiona sobre las *Cartas literarias a una mujer* y las leyendas "La cruz del diablo" y "Creed en Dios" (testimonio del conocimiento que tenía Bécquer de la cultura catalana).

La totalidad del capítulo V (pp. 176-196) está dedicado a "Casta Esteban, esposa de Bécquer". De nuevo se pone de manifiesto el afán desmitificador de la biografía. Se detiene en analizar las distintas hipótesis sobre cómo conoció a Bécquer. Después de estudiarlas y llegar a la conclusión de que carecen de verosimilitud, plantea la versión más plausible: un amigo o conocido puso en contacto a los dos jóvenes con el beneplácito de ambas familias. Ha habido multitud de testimonios negativos sobre la personalidad de Casta, pero Estruch saca a la luz a una mujer autodidacta con pretensiones intelectuales. Además, explica su papel en la composición de los textos becquerianos.

El sexto capítulo (pp. 197-227) tiene como tema principal la "Consolidación profesional" de Bécquer. Parte del prólogo que escribió al libro poético *La soledad*, de su amigo Augusto Ferrán, para continuar con el análisis de la poética de la mujer becqueriana, mezcla de idealismo y misoginia. Asimismo, la literatura tiene una relevancia notable en este capítulo. Por una parte, Estruch estudia el medievalismo presente en el escritor sevillano a través de las leyendas sorianas ("El monte de las ánimas", "Los ojos verdes", "El rayo de luna" y "La promesa"). Por otro lado, se detiene en los relatos ambientados en Navarra, que son resultado de la visita del poeta a los baños termales de Fitero. Este correlato entre experiencia y escritura, entre vida y literatura también está reflejado en *Desde mi celda*, donde trata temas como la muerte. Se conforma como un conjunto de nueve cartas literarias escritas durante la estancia de los hermanos Bécquer y Casta Esteban en el monasterio cisterciense de Veruela.

La imagen de Bécquer como un bohemio alejado de los asuntos políticos y dedicado de forma exclusiva a la literatura se consolidó en el imaginario con cierta celeridad. Como veremos con posterioridad, los amigos de Bécquer tuvieron un papel fundamental en la trasmisión de esta imagen. Sin embargo, está muy alejada de la realidad. En el séptimo capítulo (pp. 228-269), Estruch atiende al compromiso político del escritor. Además de crónicas parlamentarias, elaboró una serie de artículos de mayor creatividad donde hace uso del humor irónico y conceptista para criticar a O´Donnell y la Unión Liberal. Igualmente, el autor trata la relación de Gustavo con Luis González Bravo, representante del sector más radical del partido conservador y ministro de la Gobernación en varias ocasiones con el presidente Narváez. Asimismo, muestra las amistades y rivalidades que tuvo como consecuencia de su ideología.

El capítulo VIII (pp. 270-301) versa sobre acontecimientos que supusieron un punto de inflexión en la vida y en la obra del escritor sevillano, como las consecuencias que tuvo la Revolución de 1868 y la muerte de Valeriano para Bécquer o la leyenda en torno a la pérdida del manuscrito con sus poemas que estaba en posesión de Luis González Bravo. Además, se

aborda la génesis del *Libro de los gorriones* y la falta de correlato entre este manuscrito y ediciones posteriores de las *Rimas*, cuya interpretación se ha visto distorsionada por el hilo conductor sentimental impuesto por los amigos del poeta.

En el año 1991 se publicó *Los Borbones en pelota*¸ un álbum que había permanecido inédito desde su configuración a finales del reinado de Isabel II y cuya autoría fue directamente atribuida a Gustavo y Valeriano Bécquer. Este hecho supuso un auténtico escándalo entre los estudiosos becquerianos porque rompía la imagen ideal y apolítica que se había difundido del poeta sevillano. Este álbum de 107 láminas pornográficas y caricaturescas se adscribe a la propaganda revolucionaria de carácter satírico y anticlerical, cuyo principal objetivo era destapar todos los escándalos del régimen isabelino. En el noveno capítulo (pp. 302-323), Estruch llega a la conclusión de que no es factible esta atribución de *Los Borbones en pelota* ni el pseudónimo SEM a los hermanos Bécquer. Tal y como explica, el autor de este álbum demostró tener amplios conocimientos sobre la política española, una notable capacidad para dibujar ilustraciones satíricas y deficiente calidad poética. Según la opinión de Estruch, este perfil se corresponde con Francisco Ortego, a quien habría que atribuir la autoría del álbum y del pseudónimo en cuestión.

La muerte de Bécquer se aborda desde distintas perspectivas en el siguiente capítulo, que lleva por título "Desenlaces" (pp. 324-367). En primer lugar, se atiende a los testimonios de Julio Nombela y de Rafael Rodríguez Correa. Continúa con las numerosas necrológicas que se publicaron en la prensa con el propósito de desmentir la afirmación de que Bécquer fue un poeta incomprendido que falleció en completa soledad. Después del entierro, surgió la iniciativa de editar y publicar las obras más relevantes de Gustavo con el objetivo de difundirlas y ayudar económicamente a su viuda e hijos. Los puntos más significativos de este hecho son tratados con detenimiento en el capítulo XI (pp. 368-391), como la importancia de Correa en la búsqueda de los textos en prosa olvidados, la disposición de los poemas establecida por Campillo y Ferrán para conformar una especie de cancionero petrarquista sin respetar la voluntad del autor o el éxito que tuvieron las *Obras* después de su publicación en 1871 a pesar de la existencia de nuevas corrientes artísticas y literarias. Otro aspecto de especial relevancia en este apartado es el proceso de configuración de la imagen idealizada, angelical y bohemia del escritor. Estruch afirma que "el primer paso de esta operación fue definir a Bécquer como «el poeta», relegando el resto de su producción literaria y periodística" (p. 389).

La popularidad de las *Rimas* fue casi inmediata. De hecho, Leopoldo Alas "Clarín" se hizo eco de la trascendencia de la poética becqueriana en su obra más significativa, *La regenta* (1884-1885). Con la pretensión de analizar la creciente fama de las *Rimas*, Estruch recurre a parodias e imitaciones de diversa naturaleza que fueron surgiendo con posterioridad al fallecimiento del poeta sevillano. Otro signo de éxito es la proliferación versiones apócrifas de un texto. Un ejemplo de la repercusión que tuvo la más célebre obra de Miguel de Cervantes fue la publicación del *Quijote* de Avellaneda. El último apartado del cuerpo de la biografía se centra en los motivos por los que Fernando Iglesias Figueroa realizó las falsificaciones en prosa y verso que durante bastante tiempo fueron atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer.

A modo de conclusión podemos decir que la biografía escrita por Estruch se distingue por ser resultado de una encomiable labor de documentación. Tal y como se indica al final del libro, el autor consultó más de un centenar de publicaciones periódicas de la época y fuentes bibliográficas de distinta naturaleza. Del mismo modo, debemos subrayar que esta biografía desvela aspectos de Bécquer silenciados durante mucho tiempo por no corresponderse con la falsa imagen de poeta romántico transmitida desde su muerte, como es el caso del tratamiento de su faceta política. Según nuestro punto de vista, esta obra permite al lector aproximarse a un Bécquer liberado de las cadenas del idealismo y la mitificación. De este modo, puede conocer a un escritor activamente comprometido con el partido conservador y sus designios, que se aleja del genio apolítico, desafortunado e incomprendido que concibió Correa.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5520
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

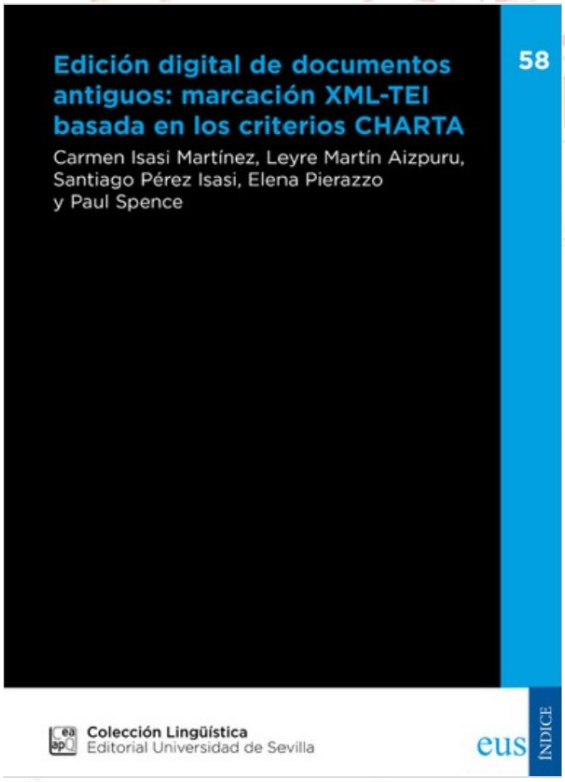
Asimismo, no podemos concluir estas páginas sin subrayar que la biografía de Estruch se erige como una suerte de antología de las *Rimas* de Bécquer, cuya lectura, al hilo de la descripción de su propia trayectoria vital, arroja nueva luz sobre las mismas. Se da un análisis e interpretación de los textos literarios bajo el crisol del contexto histórico. Por tanto, sus composiciones dejan de concebirse como obras autónomas e independientes entre sí para entablar un diálogo directo con las circunstancias del escritor sevillano.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5520
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

**Carmen Isasi Martínez, Leyre Martín Aizpuru, Santiago Pérez Isasi, Elena Pierazzo, Paul Spence, *Edición digital de documentos antiguos: marcación XLM-TEI basada en los criterios CHARTA*,**
Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla (Colección: Lingüística, 58), 2020, 104p. ISBN: 978-84-472-2204-9. https://dx.doi.org/10.12795/9788447222049

DÉBORAH GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela




Estando ya en un momento en el que lo digital ha dejado de recibir la consideración de "novedad" en el ámbito de las humanidades y, más específicamente, en el dominio de la edición de textos medievales y modernos, es más que conveniente que los proyectos que se conciben y desarrollan aten-diendo a este carácter interdisciplinar informen con claridad acerca de la metodología empleada y de los criterios que regulan la actividad investigadora. La publicación *Edición digital de documentos antiguos: marcación XLM-TEI basada en los criterios CHARTA* no solo contribuye a satisfacer esta necesidad, sino que, además, puede verse como un método o manual de trabajo de gran utilidad.

Como es bien sabido, la Red CHARTA (https://www.redcharta.es/), coordinada por Pedro Sánchez-Prieto Borja, y que goza del reconocimiento internacional en el ámbito de las humanidades digitales y de la filología de ámbito hispánico, prepara y ofrece la edición digital de textos de condición no literaria y cronológicamente comprendidos en un amplio período que va del siglo XII hasta el siglo XIX. Desde sus inicios, el proyecto ha llevado a cabo una intensa actividad en la que confluyen los principios filológicos y el desarrollo tecnológico, con el objetivo de ofrecer ediciones digitales fiables para la comunidad investigadora. En las primeras páginas de la publicación que nos ocupa, se informa de que, a partir de los criterios de edición establecidos por la Red, en 2009 se emprendió una tarea de transformación de tales criterios de edición al metalenguaje XML-TEI, trabajando en un "Proyecto piloto CHARTA-TEI", cuyo resultado sería ultimado y publicado en la web de la Red en 2014. Desde entonces, la aparición de nuevas aportaciones críticas y la experiencia que los colaboradores han ido ganando sobre el modelo han favorecido la aparición de una nueva versión de la "Guía", que ocupa la parte central de la publicación, y para la cual, y según se anuncia en la presentación del trabajo (p. 9), han llevado a cabo una revisión de las etiquetas y del *schema*, han incorporado una selección de nuevos ejemplos, han reestructurado y actualizado contenidos y también han procedido a corregir erratas.

*Edición digital de documentos antiguos: marcación XLM-TEI basada en los criterios CHARTA*, resultado de ese laborioso proceso, es fruto de la colaboración entre varios autores de dife-


Recibido el 04/03/2021 ∽ Aceptado el 03/04/ 2021

rentes universidades, todos ellos especialistas en el ámbito de la Filología y de las Humanidades Digitales. Su objetivo explícito es el de conjugar los criterios filológicos utilizados por CHARTA con el modelo que posibilita TEI, con la finalidad de codificar los textos para su edición digital y también para facilitar la extracción de informaciones concretas. De manera obvia, el trabajo es directamente aplicable por parte de los integrantes de CHARTA, ya que reúne las directrices y contempla de una manera bastante amplia los casos y las posibilidades que, en la edición digital, se podrán encontrar en las tareas que se realicen en el marco del proyecto; pero, redactado e ilustrado a la manera de manual o guía práctica, pensamos que también podrá servir a otros especialistas en el desarrollo de sus propias investigaciones (con la consideración obvia de que parece más fácilmente extrapolable y de mayor provecho para aquellos proyectos dedicados a textos de naturaleza semejante a los que se manejan y contemplan en CHARTA).

En la parte inicial del libro se previene de la conveniencia de poseer ciertos conocimientos previos de TEI y de Filología (p. 9, n. 7), aspecto que se puede confirmar a lo largo de la lectura. Sin embargo, esto no sorprende, pues se trata de un resultado directo de una tarea doblemente especializada. Con todo, en nuestra opinión, esto no significa que el usuario se encuentre ante un documento de manejo difícil o de comprensión complicada, gracias a que la finalidad eminentemente práctica con la que se ha concebido el libro descansa en una exposición bien organizada, clara y didáctica.

En concreto, la estructura del trabajo puede resumirse en tres bloques diferenciados: una introducción de carácter necesariamente breve (pp. 7-19); la guía para la marcación de los textos propiamente dicha, que, evidentemente, constituye la parte central del trabajo (pp. 20-76); y cuatro apéndices que se suceden concluyendo el libro (Apéndice 1, pp. 77-78; Apéndice 2, pp. 79-80; Apéndice 3, pp. 81-84; Apéndice 4, pp. 85-99).

La "Introducción" proporciona un rápido repaso por el desarrollo del proyecto CHARTA-TEI, lo que sirve para exponer los objetivos fijados con la publicación de la guía y especificar cual es el público al que esta se dirige. También se ofrece un apartado dedicado explícitamente a las decisiones metodológicas que fueron consensuadas y adoptadas en relación con el empleo de TEI, la marcación de la transcripción paleográfica y de la presentación crítica dentro de un único archivo XML-TEI, y las opciones de visualización de las informaciones.

En el interior de esta sección introductoria, se hace mención y se describen brevemente los corpus que han servido de base para el análisis de casos y de los que se han extraído los diferentes ejemplos proporcionados a lo largo de la exposición: *Corpus de documentación de cancillería real castellana* (CODCAR), *Corpus de documentación medieval de Miranda de Ebro* (CODOMME), *Corpus de Documentación Medieval del Sur de Ávila* (CODOMSA), el corpus procedente del Seminario Alfonso Irigoien, *Corpus de Documentos Españoles Anteriores a 1800* (CODEA+), y *Corpus Histórico del Español norteño* (CORHEN).

La introducción concluye con una serie de "Consideraciones complementarias" acerca del estudio realizado, pero también se anuncian ciertos pasos adicionales, a partir de los cuales se podrán establecer índices y favorecer estudios onomásticos de diferente tipo (aspecto que guarda relación con la información que se dispone en los apéndices al final del volumen), y, además, se avanzan algunos de los aspectos que podrán ser motivo de próximas investigaciones, entre los que cabe destacar la valoración sobre el uso de una única fuente (opción adoptada en la versión actual de la guía) o de una doble para la marcación de la transcripción paleográfica y la presentación crítica, así como también examinar los procesos que puedan ser generalizables y automatizables en la preparación de las ediciones llevadas a cabo por la Red.

El bloque central de la publicación está constituido por la "Guía de etiquetado", donde se proporcionan las recomendaciones establecidas para la marcación TEI de los textos edi-


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5654
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

tados. En su interior, este manual para el etiquetado se articula en dos grandes secciones, consideradas a partir de la información y de la estructura interna del propio documento que ha de generarse. La primera ("Estructura principal de un documento CHARTA-TEI", pp. 21-32) se dedica a la exposición de la estructura, especificando los elementos y el tipo de metadatos que deben o podrán figurar en la cabecera de cada archivo. La segunda sección ("Edición", pp. 33-75) acoge las recomendaciones para la marcación de aspectos directamente relacionados con la presentación del texto, proporcionando información útil, clara y rigurosa sobre cada caso, y facilitando ejemplos e imágenes de apoyo.

Se atiende y se instruye sobre una amplia casuística directamente en relación con la preparación de la presentación paleográfica y la lectura crítica del texto, en concreto: la disposición y organización textual (tales como saltos de página / folio, saltos de columna, saltos de línea y títulos); se presta atención al tratamiento de abreviaturas y su desarrollo; se informa de como ha de procederse ante los diferentes tipos de operaciones que se detecten sobre el texto, tanto si se deben al escribano (en este sentido, permitiendo distinguir entre una amplia tipología de intervenciones: tachados, cancelados, raspados y sobre raspados, texto sobrescrito, y otros aspectos como el texto añadido en la interlínea, anotaciones en el margen, eventuales cambios de mano y espacios en blanco dejados por el escribano), como si responden a intervenciones o enmiendas del editor actual. Además de dar cuenta sobre toda esta compleja fenomenología, de claro interés paleográfico y filológico, se dan las instrucciones necesarias a propósito de aquellos casos en los que el testimonio se muestra deteriorado, anticipando distintos niveles de apreciación sobre la afectación del texto. Se contempla, asimismo, la marcación de otros elementos de carácter paratextual –en concreto, signos notariales, firmas, rúbricas, crismones, cruces, calderones y ruedas–, todos ellos observables con frecuencia en la documentación archivística.

Teniendo en consideración que, actualmente, el proyecto maneja una fuente única en la que se contiene la transcripción paleográfica y la presentación crítica, se proporcionan las claves que facilitan el paso de la primera a la segunda, a partir de la normalización de ciertos aspectos gráficos: regularización de grafías, unión y separación de palabras, uso regularizado de mayúsculas y minúsculas, numeración, acentuación y puntuación, ofreciendo ejemplos de marcación para cada caso.

A continuación, se contemplan todavía otras cuestiones especialmente pertinentes para la presentación textual: se describe el tratamiento que ha de darse a la reproducción de expresiones en estilo directo, así como citas y referencias introducidas en el interior del texto por el escribano. Asimismo, se ofrecen las recomendaciones para aquellos documentos en los que se registra algún cambio de lengua, sea por la introducción de alguna expresión en latín, sea por la introducción de alguna expresión de otra lengua diferente del castellano, que es la habitual en el conjunto de los documentos del corpus, y que pueden ser convenientemente identificadas mediante un código abreviado.

Entre las ventajas concedidas por TEI en el ámbito de la edición digital de textos, se contempla la posibilidad de incorporar información sobre el grado de (in)certeza que pueda existir sobre un paso concreto de la propuesta; esto podrá ser de especial interés para incidir en la condición hipotética de lecturas más dudosas del original, del desarrollo de ciertas abreviaturas o de enmiendas concretas sugeridas por el editor. En el estudio se reconoce, no obstante, que "esta cuestión no se plantea en la redacción actual de la guía CHARTA, por lo que no se ha desarrollado, pero es un elemento que puede enriquecer la información sobre las decisiones editoriales adoptadas" (p. 72); estando de acuerdo con esta consideración, parece de interés que la cuestión pueda ser retomada y pueda encontrar desarrollo en futuras versiones.

En los apartados siguientes se presentan las instrucciones oportunas acerca de cómo enlazar texto e imagen, con la finalidad de que el texto editado se acompañe de su correspondiente imagen o reproducción facsimilar, posibilidad que, sin duda, repercute en beneficio de la percepción que el usuario del corpus podrá tener sobre el texto transcrito y editado. Avanzando hacia la parte final de la guía, se encontrarán referencias a otro tipo de casos de mayor complejidad que los anteriormente expuestos, pero con los cuales el especialista podrá encontrarse en el proceso de etiquetado de textos antiguos con TEI. Esta segunda y última sección concluye con la presentación de una serie de reflexiones con las que, en cierta manera, se anticipa el planteamiento de nuevos retos y de cuestiones que auguran el camino por el que el proyecto podrá continuar avanzando, y entre las cuales se contemplan la ya referida valoración de dos versiones del documento XML-TEI, diferenciando la transcripción paleográfica de la presentación crítica, así como también otras tareas posibles, tales como la simplificación del modelo, el desarrollo de un protoetiquetado y la constitución de una interfaz que facilite el proceso de etiquetado y lectura del texto.

Tras la *Guía de etiquetado*, figuran, como ya se ha anunciado, cuatro apéndices breves dedicados respectivamente a: (1) las abreviaturas y a su expansión; (2) aspectos concretos de la estructura diplomática del documento, disponiendo una propuesta de marcado que podrá resultar de gran utilidad; (3) la marcación de nombres propios, tanto de personas, como de lugares; (4) por último, dos documentos al completo etiquetados de acuerdo con los criterios y convenciones que se exponen en la guía.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5654
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

# Breve nota sobre el *Spechio vulgare per li sacerdoti* y el *De consolatione infirmorum* de Francisco Delicado

MARCOS GARCÍA PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen**
La Historia de la literatura española está llena de huecos, y la biografía de Francisco Delicado, autor de la *Lozana andaluza*, es uno de ellos. En esta nota doy noticia del paradero de un ejemplar del *Spechio vulgare per li sacerdoti*, obra que hasta ahora no era localizable, y añado algunos datos con la intención de ayudar a conocer mejor la vida y la obra de Delicado.

**Abstract**
The history of Spanish literature is full of gaps, and the biography of Francisco Delicado, author of the *Lozana andaluza*, is one of them. In this note I report the whereabouts of a copy of the *Spechio vulgare per li sacerdoti*, a work that until now was not locatable, and I add some information with the intention of helping to better understand Delicado's life and work.

No hace demasiado tiempo, la estudiosa Carla Perugini (2006: 47, n. 2) consideraba que "la mitad de [la] producción literaria" de Francisco Delicado está perdida, citando el *Specchio vulgare per li sacerdoti*, desaparecido, y el *De consolatione ynfirmorum*, no localizado. Más recientemente, los estudios sobre Delicado siguen ofreciendo la misma información. Así, Gernert y Joset, en su excelente edición, citan el trabajo de Francesco Ugolini (Delicado, 2007: XXXII), único estudioso que pudo consultar el volumen en cuestión. El mismo veredicto se encuentra en la edición de Sepúlveda preparada por Perugini (Delicado, 2011: 20). En los últimos años, Zafra vuelve a dar el *Specchio* por perdido (2017: 219, n. 7), y la última edición que he manejado de la *Lozana*, la de Rocío Díaz Bravo (Delicado, 2019: 4), insiste en ello[1].

No obstante, hasta ahora tampoco prescindíamos de una buena parte del texto, que ya había sido dado a conocer por Ugolini quien, en todo caso, no dijo de dónde había obtenido el ejemplar, si bien reprodujo la portada en su artículo. El testimonio no era desconocido, pero el único ejemplar del que se tenía noticia era el que había usado Ugolini, sin posibilidad de consulta por parte de otros críticos. Posteriormente, Perugini localizó la referencia al volumen en una obra de Sander, pero se trata solamente de una descripción (Delicado, 2004: XI, n. 1).

A pesar de que todos los estudios sobre Delicado dan el texto *Specchio* por un testimonio ya no consultable, la verdad es que la obra se registraba en el catálogo de la Universidad de Gante desde 1979, donde se encuentra un ejemplar con la signatura ACC.019506/2 (Machiels, 1979: s.p. [D/68]). Holub, en su reciente tesis, ya dice haber hallado el tratado a través de Google Books (2018: 115), sin referirse a la biblioteca de la Universidad de Gante. Antes de haber consultado la tesis de Holub (pero después de haberse publicado esta), yo mismo hallé, con una simple búsqueda en Google, el *Specchio* digitalizado por la Universidad desde 2009,

[1] No cito ni recojo en la bibliografía final, en este caso, la edición preparada por Claude Allaigre para Cátedra (la última edición de la que tengo noticia, y la que he consultado, es la quinta, de 2007), porque no habla en ningún momento del *Specchio*.

Marcos GARCÍA PÉREZ, "Breve nota sobre el *Spechio vulgare per li sacerdoti* y el *De consolatione infirmorum* de Francisco Delicado", *Artifara* 21.1 (2021) Marginalia, pp. xv-xx.
Recibido el 17/03/2021 ~ Aceptado el 07/05/ 2021

lo cual quizás hace más graves, ahora sí, las menciones a esta obra posteriores a dicha fecha. Es probable, además, que la tesis de Holub pase desapercibida a una buena parte de la crítica, aunque solo sea por el idioma en el que está escrita, si bien se debe conceder con todo derecho que él ha sido el primero en volver a localizar este texto.

De la lectura del *Specchio*, a decir verdad, se pueden obtener pocos más datos de los que ya ofreció en su día Ugolini. Gracias al pequeño tratado sabemos que Delicado estuvo en Santa Maria in Aquiro y Santa María della Pace (Ugolini, 1974-1975: 485). Igualmente, el propio estudioso había identificado al personaje al que hace referencia Delicado cuando lo compara con Crescenzi: Fernando de Talavera, elegido obispo en 1485 y arzobispo de granada en 1493 (1974-1975: 466, n. 1). Posteriormente sabemos que Delicado fue cura en Santa María in Posterula[2] (1974-1975: 467) y que estuvo enfermo en el Arcispedale di San Giacomo in Augusta (1974-1975: 468). Finalmente, Ugolini ofrece una imagen de la portada del *Spechio* (1974-1975: 609) que está menos recortada que la de la Universidad de Gante, de modo que podemos asegurar que el ejemplar que él usó sigue ilocalizable[3].

Por nuestra parte, podemos añadir algo de información obtenida de la lectura del *Specchio*, en ocasiones difícil por la mezcla de idiomas (italiano, latín y español) que practica Delicado, no siempre felizmente. En primer lugar, el "ottogenario senex" ("anciano octo-genario") que menciona Delicado (1525: 2v)[4], es decir, el Fernando de Talavera que citaba Ugolini, en realidad había muerto en 1507 con 79 años. ¿Implica esto que Delicado no lo había conocido en realidad? ¿Es simplemente una aproximación, y "octogenario" no significa necesariamente que tuviera ochenta años? No lo sabemos, aunque la segunda opción parece más probable. Seguimos con la lectura del tratadito, y encontramos citas interesantes: "Generalmente chi avesse mal dispensato tutto lo anno, almeno questa santa septimana, ritorni al suo Signor", para más adelante indicar que, si aún así el sacerdote no se arrepiente, sería castigado con pena de excomunión y denuncia al obispo (1525: 5r). ¿Qué nos dice esto de la sinceridad con la que Delicado compone este tratado? ¿Cómo de lejos se encuentra esto (la recomendación del castigo al desobedecer los postulados de la religión) de la sinceridad de las ideas que expone en la *Lozana andaluza*?

Al poco de avanzar en el texto, encontramos el cuerpo central: una serie de preguntas y respuestas, o en otras palabras unos ejercicios mnemotécnicos (al estilo de los tratados erotemáticos) con los que aprender lo que debe decir el sacerdote para confesar a los feligreses (1525: 5v-6r). La complejidad de la conversación aumenta (1525: 7r-9v), pero la fórmula siempre es la misma: el confesado debe responder siempre que se sabe pecador (incluso excomulgado pero arrepentido y restablecido, algo que se da por hecho en la mayoría de los casos). Los discursos se mezclan en estas páginas como los idiomas, y no queda claro si es autobiográfico aquello de que ya hacía "tre anni che non mi sono confessato" ("tres años que no me he confesado"), así como la noticia de que había sido excomulgado y vuelto a aceptar por

[2] La iglesia de Santa Maria in Posterula cobra diversos nombres: Santa Maria in Augusta, Santa Maria della porta del Paradiso (Melchiorri, 1840: 336), Santa Maria ad Flumen y Santa Maria del Urso (Gnoli, 1939: 194). Esto multiplica los problemas a la hora de localizar a Delicado en los registros de esta iglesia, que en cualquier caso son más bien pocos. Como anunció el Ministero per i beni culturali e ambientali (*Le scritture*, 1990: 74-75), de la parroquia de Santa María in Posterula solo se conservan *stati delle anime* desde 1633. Aunque no tengo espacio para hablar de ello aquí, estoy convencido de que explorar los fondos del Archivio di Stato di Roma, donde se contiene una gran cantidad de documentación sobre el Arcispedale di San Giacomo degli Incurabili en las fechas en las que Delicado estuvo allí, es el camino que debe seguir el investigador que desee descubrir nuevos datos sobre nuestro autor.

[3] Si consideramos que el volumen que describe Sanders, mencionado arriba, es otro distinto, ya tendríamos constancia de tres ejemplares diferentes de la misma obra, de los cuales podemos consultar uno. ¿Será posible, en caso de localizar los tres, que existan diferencias debidas a correcciones en prensa? En una obra tan pequeña, con una tirada muy corta, es poco probable, pero nunca está de más tenerlo en cuenta.

[4] El volumen está sin paginar. En mi numeración, la portada es el folio 1r, y de ahí en adelante mantengo la cuenta hasta llegar al final.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5668
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

arrepentimiento (1525: 8v). Más adelante aparece el nombre de nuestro autor con una forma ligeramente diferente a las que conocemos: "Franciscus dellicato" (y posteriormente "Frencesco Delicato" [1525: 16v]), añadiendo que es "presbiter in ecclesia sancte Marie in posterula" ("sacerdote en la iglesia de Santa María en Posterula") y que estaba ingresado como enfermo incurable en el Arcispedale di San Giacomo in Augusta (1525: 15v). El tratado se acaba mencionando a Clemente VII y a Crescentiis, a quien dedica la obra, sin aportar demasiada información sobre su vida y, menos aún, sobre su obra. Sin embargo, ahí no se acaban las hipótesis ni los datos, pues aún se pueden añadir algunas ideas a lo aquí expuesto.

Para empezar, cabe destacar que el título de la obra contiene un error (ya mencionado en otros estudios), pues *specchio* está escrito con una sola *c*. Si bien esto se puede deber a un despiste del impresor, hay que recordar que este (Antonio de Salamanca) también es español, y podría estar siguiendo fielmente el texto de Delicado, quien no dominaba del todo el italiano. Por esta razón, podríamos llegar a proponer que, para la elaboración de su tratado, Delicado se fijó en el *Spechio de la fede vulgare* de Roberto Caracciolo, que había sido impreso en Venecia en 1517 por Piero de Quarengis Bergomascho, y que ya se escribía con una sola *c* desde 1495 (Bure, 1783: 243). En todo caso, está claro que Delicado no escribe este tratado con convicción ni con espíritu creativo, sino como una forma de ganar algún dinero a base de educar a sacerdotes ignorantes en el ejercicio que él más o menos podía dominar, y que habría leído a su vez en alguno de estos manuales de poca enjundia.

Por otro lado, al igual que el *Specchio*, hay otra obra de Delicado, el tratado *De consolatione infirmorum*, que también se considera perdido, pues el mismo autor lo menciona al final de la *Lozana andaluza* como una de sus obras (Delicado 2004: 351). Hay una referencia a este tratado con edición en "Roma o Venecia", 1549, en los manuales de Toda y Güell (1927-1931: nº 1443) y de Palau y Dulcet (1951: 349), a partir de los cuales la crítica ha entendido que existía tal impreso (Allegra, 1976: 530; Delicado, 2004: XXI). Sin embargo, ninguno de los dos manuales da más información sobre dicho volumen. Lo más probable es que alguno de los dos tomase la información de la poca bibliografía que existía sobre Delicado a principios del siglo XX, que ya había notado la cita del *De consolatione infirmorum* en la *Lozana*, y supusiera una edición en 1529, año alrededor del cual se podría fechar la obra. Una errata (muy normal en una serie tan grande de volúmenes) daría pie a la fecha de 1549; se supondría un lugar de edición que cuadrase con la situación de Delicado (o Roma o Venecia), y el otro manual copiaría la referencia del primero, duplicando el error. Si bien esto es una suposición, la verdad es que me parece bastante seguro que así sucediese, dando lugar a un fantasma bibliográfico. Sin embargo, creo que es más fácil suponer que en realidad sí tenemos el tratado *De consolatione infirmorum*, pero no con este nombre. Veámoslo.

Hasta donde tengo noticia, fue Dangler (2001: 139-142) quien propuso en primer lugar alguna relación entre el *De consolatione* y la obra de Boecio, aunque, como dicen Gernert y Joset (Delicado, 2007: XXXIII), "de una manera más ingeniosa que convincente […] sin otro indicio que el título del tratado". En la misma línea, pero con algo más de profundidad, encontramos recientemente la tesis de Holub. Cuando el autor dice "Y si por ventura os veniere por las manos un otro tratado, *De consolatione infirmorum*, podéis ver en él mis pasiones para consolar a los que la fortuna hizo apasionados como a mí" (Delicado, 2004: 351), Holub (2018: 117-118) entiende que la obra a la que se refiere no es suya, sino que, al hablar de "un otro tratado"[5], quiere decir que es de otro autor, pero que igualmente el lector puede encontrar allí la consolación que él mismo encontró. La lectura me parece original, y sin duda se sostiene muy bien. Se podría contraargumentar, no obstante, que la cita se encuentra en un lugar extraño: ¿tiene sentido que Delicado, realizando un repaso por las obras que ha escrito, mencione de

[5] La crítica suele usar esa afirmación para asegurar que Delicado consideraba la *Lozana* también como un tratado (Delicado, 2007: 530).

repente la obra de otro autor? Es más, ¿en la obra de otro autor podemos ver "sus pasiones"? Defendiendo su posición, Holub apuesta a que Delicado se está refiriendo al tratado *Ad amicum aegrotum* de San Jerónimo. Es una hipótesis bastante cabal, ya que era una obra muy conocida y reproducida con el título que aquí manejamos: *De consolatione infirmorum*[6]. Pero por esta misma razón podría estarse refiriendo a Boecio (como proponía Dangler), a San Agustín (Hipler, 1883: 427) o incluso a Séneca (Savon, 1979), que le sería más cercano, y a quien nombra directamente en la *Lozana*. Incluso, puestos a suponer, podría ser uno de Juan Gerson (Cipolla, 1907: 16) titulado *Opusculum breve et compendiosum de Consolatione infirmorum, et de Arte bene moriendi*, que hoy en día parece perdido, y que se relacionaría de forma directa con los *Ars bene moriendi* que se habían compuesto en el siglo XV.

Otra posibilidad es la que comenta prematuramente Fraxi (18845: 384), quien sugiere que *De consolatione* sea en realidad otra forma de referirse a *El modo de adoperare*, pues al fin y al cabo este trata sobre cómo superar la enfermedad, que sería una forma de entender las "pasiones" de Delicado. No obstante, es necesario notar que en la *Lozana* se citan como dos obras distintas, lo cual debilita enormemente esta hipótesis.

Ya por último, sin terminar de convencerme ninguna de las dos propuestas anteriores, podríamos suponer que *De consolatione* es el propio *Specchio*. En el texto de este último, Delicado recomienda dar consolación a los enfermos cuando se enfrentan a la muerte[7]:

> el quale prego uno suo caro capellano che li dicesse in lora del suo transito elle anche doctrina de santo Augustino per queli quali voleno seguramente morire, poi finito officio conforta lo infermo, a stare de mente tranquilla, e contentarse, de quello che vora lo signore I dio, e dir le parole consolatorie, e si le litterato dirli quello hynno, Memento salutis auctor, in voce che si senta. (1525: 13v)

Posteriormente escribe las palabras con las que se debe tranquilizar y consolar al enfermo. De aquí se podría colegir que el tratado *De consolatione infirmorum* es en realidad el *Specchio*, donde además sí habla de "sus pasiones" y, para más inri, es un texto que no aparece mencionado en la *Lozana* a pesar de haber sido escrito antes de la publicación de esta, por lo que todo encaja a la perfección[8]. Aún con todo, prefiero pensar que sigue siendo un enigma, y que estas tres hipótesis son tan válidas como fáciles de refutar.

En fin, no queda nada más que añadir a lo poco que sabemos de estas dos obras (o una sola). He querido aquí, en primer lugar, recuperar un texto que no podemos seguir considerando ilocalizable. Y, en segundo lugar, y con menor relevancia, he pretendido elaborar algunas hipótesis que tal vez logren explicar algunos puntos oscuros de la bibliografía del autor. En el complicado camino de los estudios delicadianos, espero que estas breves notas permitan continuar descubriendo información sobre Delicado, más en concreto sobre las ideas que subyacen detrás de una obra tan rica y sugerente como el *Retrato de la Lozana andaluza*.

---

[6] Un ejemplo se puede encontrar en el incunable que lleva por referencia ID00145700 en el *Incunabula Short Title Catalogue*.

[7] "Pida a su capellán que le diga también en el momento de su tránsito la doctrina de San Agustín para los que quieren morir con seguridad; luego, terminado su oficio, conforte a los enfermos a tener la mente tranquila y contentarse con lo que Dios quiere, y diga las palabras consoladoras; y si es letrado, diga este himno, *Memento salutis auctor*, en una voz que se sienta". La traducción es mía.

[8] Afinando aún más, recuerdo aquí que Damiani aseguraba que el *De consolatione* se había publicado en Roma en 1525 o 1526 (Delicado, 1969: 249, n. 441). Sin embargo, como bien señalan Gernert y Joset, estos datos "no tienen apoyo documental ni son apuntalados por argumentación alguna" (Delicado, 2007: 530). En todo caso, la fecha y lugar propuestos por Damiani encajan con la impresión del *Specchio*, que además compone casi a la par que el *Modo de adoperare* y tras haber terminado su primera versión de la *Lozana*, en 1524, por lo que no debía tener mucho más tiempo para componer otro tratado.


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5668
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

**Bibliografía**

ALLEGRA, Giovanni (1976) "Sobre una nueva hipótesis en la biografía de F. Delicado", *Boletín de la Real Academia Española*, LVI, pp. 523-535.

BURE, Guillaume de (1783) *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu m. le duc de la Vallière. Première partie*, Paris, Chez Guillaume de Bure.

CIPOLLA, Carlo (1907) *Codici Bobbiesi della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, Torino, Ulrico Hoepli.

DANGLER, Jean (2001) *Mediating fictions. Literature, women healers and the go-between in medieval and early modern Iberia*, Lewisburg, Bucknell University Press.

DELICADO, Francisco (1525) *Spechio vulgare per li sacerdoti*, Roma, [Antonio de] Salamanca.

——— (1969) *La Lozana andaluza*, ed. de Bruno Damiani, Madrid, Castalia.

——— (2004) *La Lozana andaluza*, ed. de Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

——— (2007) *La Lozana andaluza*, ed. de Folke Gernert y Jacques Joset, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

——— (2011) *La Lozana andaluza*, ed. de Jesús Sepúlveda, Málaga, Universidad de Málaga.

——— (2019) *Retrato de la Loçana andaluza*, ed. de Rocío Díaz Bravo, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2019.

FRAXI, Pisanus (1885) *Catena librorum tacendorum*, London, Privately printed.

GNOLI, Umberto (1939) *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Roma, Staderini.

HIPLER, Francisci (1883) "Septililium B. Dorotheae Montoviensis, auctore Joanne Marienwerder nunc primum editum opera et studio", *Analecta Bollandiana*, II, pp. 381-472.

HOLUB, Jiří (2018) La Lozana andaluza *a literární kánon*, disertační práce, Prague, Univerzita Karlova.

*Le scritture* (1990) = *Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali.

MACHIELS, Jérome (1979) *Catalogus van de Boeken Gedrukt voor 1600 aanwezig op de Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit Gent*, Gent, Uitgaven van de Centrale Bibliotheek.

MELCHIORRI, Giuseppe (1840) *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, Puccinelli.

PALAU Y DULCET, Antonio (1951) *Manual del librero hispano-americano. Tomo IV*, Barcelona, Librería Anticuaria.

PERUGINI, Carla (2006) "Nuevos datos sobre Francisco Delicado y la primera edición de *La Lozana andaluza*". *Voz y Letra*, XVII, 1-2, pp. 47-60.

SAVON, Hervé (1979) "Une Consolation imitée de Sénèque et de saint Cyprien. (Pseudo-Jérôme, *epistula* 5, *ad amicum aegrotum*)", *Recherches augustiniennes*, XIV, pp. 153-190.

TODA Y GÜELL, Eduard (1927-1931) *Bibliografia Espanyola d'Italia dels orígens de la impremta fins a l'any 1900. Tomo II*, Barcelona, Vidal-Güell.

UGOLINI, Francesco (1974-1975) "Nuovi dati interno alia biografía di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta (con cinque appendici)", *Annali della Facoltà di Lingue di Perugia*, XII, pp. 445-616.

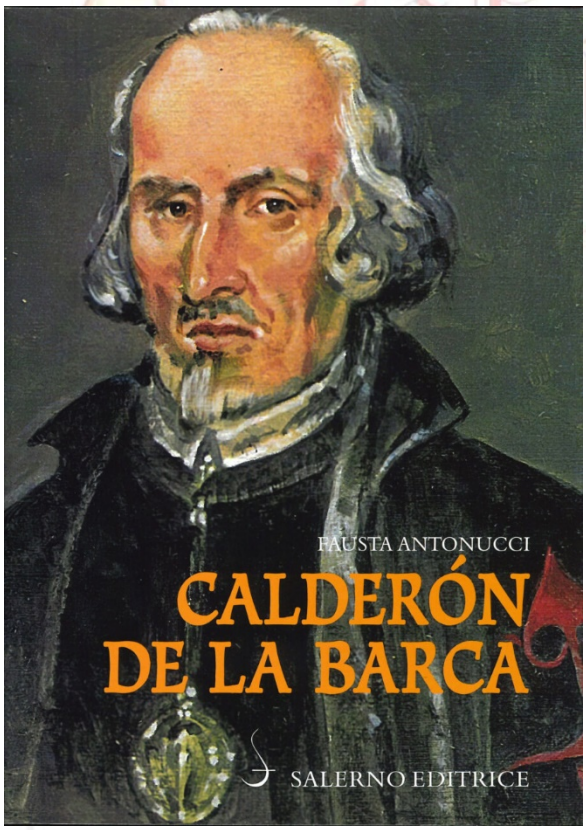
ZAFRA, Enriqueta (2017) "Sexo en la ciudad: *La Celestina* y *La Lozana* para la clase del siglo XXI", *eHumanista*, XXXVI, pp. 218-230.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5668
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

# Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma, 2020, pp. 364, ISBN: 978-88-6973-496-0, €25,00

CARLO BASSO
Università degli Studi di Torino




Il volume di Fausta Antonucci colma un vuoto pesante nel panorama degli studi italiani sul teatro aureo spagnolo: la mancanza di uno studio scientifico e articolato intorno alla figura di Calderón e alla sua produzione teatrale, oggetto ancora oggi di letture ideologizzate, banalizzazioni e fraintendimenti. L'intento dichiarato dell'autrice non è tanto quello di scrivere una biografia di Calderón –a tutt'oggi sono poche e lacunose le informazioni relative alla vita privata del grande drammaturgo– quanto piuttosto quello di tracciare una serie di "percorsi generici", abilitati a mettere ordine all'interno della produzione calderoniana e a "condividere anche al di fuori della cerchia dell'ispanismo la ricchezza, la varietà, la profondità umana, la bellezza poetica dell'opera di un drammaturgo che fa parte a pieno titolo del patrimonio culturale occidentale (e non solo)" (p. 8). Si tratta di una finalità che Fausta Antonucci ha negli anni ampiamente perseguito con la pubblicazione di edizioni di opere di Calderón di assoluta rilevanza, come *La dama duende* (1999 e 2005), l'auto *El verdadero Dios Pan* (2005) e la prestigiosa edizione critica de *La vida es sueño* (2008), con innumerevoli studi e articoli critici e, in ambito italiano, con la pregevolissima traduzione isometrica de *La vida es sueño* per i tipi di Marsilio (2009) e le traduzioni de *La dama duende* e, nuovamente, de *La vida es sueño* nella collana diretta da Maria Grazia Profeti, *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro* (2015).

L'indice del libro rispecchia la dichiarazione programmatica dell'autrice volta a disegnare una serie di "percorsi" nella produzione calderoniana. Tali percorsi –oltre a rivelare la difficoltà di incasellare in categorie letterarie l'opera del grande drammaturgo– riescono a restituire una visione ordinata della produzione calderoniana, che, dopo una prima sezione introduttiva (parte I), viene suddivisa in *Tragedie* (parte II), *Tragedie disattivate* (parte III), *Commedie* (parte IV) e *Teatro breve* (parte V), ciascuna ulteriormente suddivisa in fasi o sottogeneri. Fin dalla costruzione del libro, e poi in ciascun capitolo, appare lodevole l'impegno tassonomico profuso dall'autrice per identificare categorie narrative precise e chiare,

Carlo BASSO, "Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma, 2020, pp. 364, ISBN: 978-88-6973-496-0, €25,00", *Artifara* 21.1 (2021) Marginalia, pp. xxi-xxiii.
Ricevuto il 22/04/2021 ~ Accettato il 07/05/ 2021

pur senza nascondere al lettore la difficoltà e i compromessi che tali categorie richiedono data la già menzionata fluidità del teatro calderoniano e della *Comedia Nueva* in generale.

Entrando nel merito del testo, l'autrice offre nella prima parte una presentazione generale del teatro del *Siglo de Oro*, descrivendo non solo i generi letterari tipici ma dedicando attenzione anche ai luoghi di rappresentazione, agli interpreti degli spettacoli e agli ingegneri e alle maestranze addette alla costruzione dei palcoscenici e delle macchine teatrali. Muovendosi dal generale al particolare, la prima parte prosegue poi con la presentazione della biografia di Calderón che, a prescindere dalla lacunosità delle fonti, viene esposta nel modo più lineare possibile, mantenendo un saldo legame con le fasi della produzione teatrale che verranno approfondite nelle sezioni successive.

Quanto ai "percorsi generici", essi prendono avvio con la produzione tragica, a cui è dedicata la seconda parte delle cinque che compongono il libro. Si tratta, per ovvie ragioni, della sezione più ampia (oltre cento pagine) giacché contiene, condensata con sicura capacità di sintesi e di raccordo, un'esposizione a tutto tondo della produzione tragica di Calderón, dalle prime sperimentazioni, alle grandi tragedie della maturità. La sezione è introdotta da un capitolo teorico dedicato alla forma tragica nei Secoli d'Oro, che per molto tempo "è stata misconosciuta se non addirittura negata dalla critica" (p. 45), il cui percorso viene ricostruito in relazione alla *Poetica* di Aristotele, alla mediazione teorica italiana e alla ricezione in terra iberica: Pinciano, Cascales e, soprattutto, l'imprescindibile *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) di Lope de Vega. Muovendo da questi presupposti teorici, la complessa elaborazione calderoniana del genere tragico viene presentata nel suo divenire, lasciando la parola alla sua produzione teatrale, a partire dalla fase sperimentale giovanile fino al frutto maturo della tragedia 'neoaristotelica' calderoniana (*La vida es sueño*), con il quale "il percorso di riflessione e sperimentazione intrapreso sul modello tragico si può dire concluso" (p. 75) avendo Calderón raggiunto "la sua maturità di drammaturgo" (p. 76). Vengono poi enucleati gli elementi peculiari della tragedia calderoniana, sia formali sia contenutistici, come il tema dell'onore, il cui sviluppo risulterà particolarmente marcato nelle tragedie della maturità. Queste ultime, infine, vengono presentate, come già le sperimentazioni giovanili, attraverso uno studiato percorso che dà conto degli aspetti peculiari delle fasi compositive calderoniane, opportunamente esemplificate e con ampi spazi dedicati a citazioni testuali significative, a dettagli stilistici e contenutistici, a riferimenti al contesto storico e culturale, ai debiti contratti con Lope e Tirso e al dialogo con altri autori come Cervantes e Garcilaso.

Nella terza parte della sua indagine l'autrice prosegue il discorso sulla tragedia, affrontandone un particolare aspetto, da lei definito "tragedia disattivata" o "dramma"; si tratta di drammi di argomento storico, celebrativo, religioso e mitologico nei quali "l'orizzonte della tragedia è consapevolmente eluso" (p. 173). Pregevole è la rivalutazione che Fausta Antonucci offre dei drammi mitologici, genere di confine troppo spesso sottovalutato. Com'è noto, in misura molto maggiore rispetto a Lope, Calderón teneva in gran conto questa tipologia drammatica per la sua versatilità e per l'utilizzo di argomenti mitologici: un materiale complesso, che si prestava a più letture interpretative, ma che era al contempo popolare e di tradizione millenaria. Questi testi sono altresì rilevanti per la loro ricchezza sensoriale dettata dalla spettacolarità cortigiana, dall'ambientazione e dagli argomenti esotici, dagli aspetti scenografici e dagli intermezzi musicali. Inoltre, grazie al ricorso al mito che svincola i drammi dal rispetto delle norme e delle consuetudini sociali, i drammi mitologici offrono una visione diversa rispetto alle altre opere calderoniane sull'amore e sulle sue realizzazioni.

La quarta parte del libro è invece dedicata al polimorfico genere della commedia spagnola del Seicento, quello che viene indicato con il termine di *Comedia Nueva*. Anche in questo caso, ciascuno dei sottogeneri individuati –le commedie romanzesche, palatine e di cappa e spada– è corredato da opportune incursioni teoriche che fanno luce sulle tecniche drammatiche di Calderón, sempre debitamente messe a confronto con il panorama letterario coevo


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5770
*Artifara*, ISSN: 1594-378X

e mantenendo un saldo ancoraggio alla pratica e alle tecniche di rappresentazione teatrale. Fausta Antonucci si preoccupa, in particolare, di dare un giusto rilievo alle commedie di cappa e spada, delle quali Calderón fu tra i massimi creatori, se non il più grande in assoluto, "con un dominio del tempo e dello spazio drammatici che sono la prova di un'enorme esperienza e consapevolezza teatrale, coniugate con una fine sensibilità poetica" (p. 279). Un'attenzione particolare è rivolta, come di consueto, alla sperimentazione di Calderón intorno ai confini tra generi letterari, come nel caso della commedia palatina (in cui si verificano incursioni di elementi tragici) o della commedia di cappa e spada (nella quale si rileva una commistione di elementi tipici della commedia palatina o di elementi drammatici).

Queste osservazioni ci avviano verso la quinta e ultima parte del libro, denominata *Il teatro breve, tra terra e cielo*. Qui Fausta Antonucci presenta e raccorda esempi molto diversi di produzione teatrale breve, dando ampio risalto ad una serie di testi che godono di minore considerazione ma meriterebbero uno spazio maggiore per la loro esemplarità. È il caso degli *Autos sacramentales*, straordinari atti unici che l'autrice definisce incisivamente "uno spettacolo totale, carico di valori simbolici, lirici, visuali e musicali" (p. 320). Oppure ancora di testi come la commedia burlesca, le *loas* e gli *entremeses*, ai quali presta particolare attenzione soprattutto alla luce di altri prodotti ancillari come le *mojigangas* e le *jácaras*.

Completano il libro, oltre all'indice dei nomi, un utile glossario metrico, la cronologia delle opere e una bibliografia essenziale. Pensata espressamente per il lettore non specialista, la bibliografia conclusiva è assai preziosa perché, lungi dall'essere un mero elenco inespressivo di citazioni, si qualifica come una presentazione ragionata di testi critici, divisi per sezioni (dai testi generali sul teatro del *Siglo de Oro* alla critica specifica su Calderón, fino alla ricezione postuma) e organizzati in modo da offrire un ottimo punto di partenza per tutti coloro che, stimolati dalla lettura, vorranno approfondire il teatro calderoniano.

Fra i grandi pregi di questa indagine calderoniana conviene sottolineare la maestria con cui Fausta Antonucci riesce a dipingere l'immagine del drammaturgo non solo presentando un affresco di testi universalmente noti ma facendola emergere da una costellazione di svariate opere meno note e di dettagli formali e contenutistici. Inoltre, l'affresco calderoniano appare ulteriormente arricchito da un'attenta osservazione dell'aspetto comunicativo veicolato dalle sue opere, intese non solo come testo scritto ma anche –e soprattutto– come testo rappresentato e rappresentabile. L'attenzione quindi viene rivolta in modo particolare alle scelte stilistiche e metriche, alle tempistiche delle messe in scena, alla musica (come nel caso degli *Autos*), alle battute o ai metri che caratterizzano determinati personaggi e, infine, all'importanza dell'attore e della sua gestualità, evidente, soprattutto, negli *entremeses* dove la mimica dell'interprete è fondamentale. E a tutto ciò si aggiunge la considerazione di aspetti normalmente trascurati, come la collocazione fisica della rappresentazione teatrale, il comparto scenografico, gli elementi mobili dei palcoscenici, le macchine teatrali e le illusioni: "una gamma di risorse che il drammaturgo sa di poter utilizzare, e alle quali attinge a piene mani per la migliore e più stupefacente rappresentazione della storia fantastica di volta in volta drammatizzata" (p. 217).

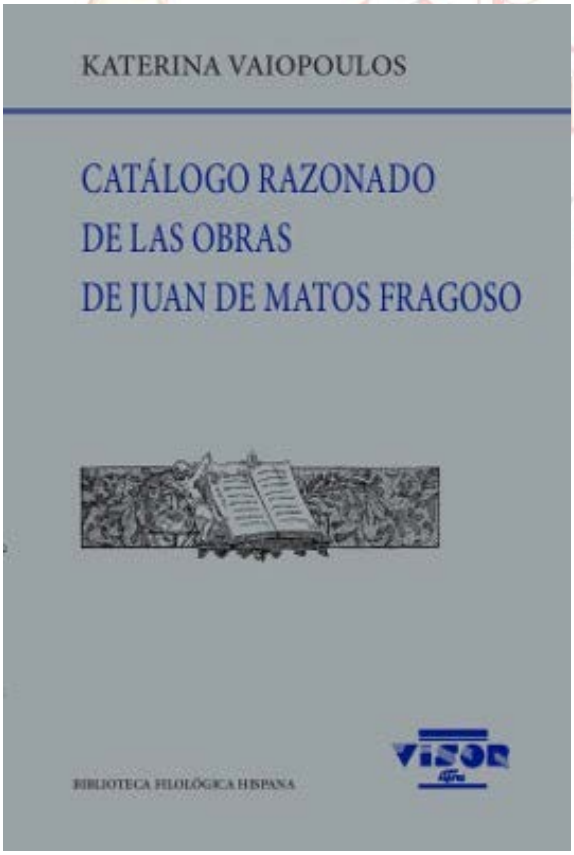
In conclusione, ritengo che Fausta Antonucci, con questa sua attenta indagine, abbia saputo offrire, non solo ai lettori italiani ma anche agli specialisti del settore delle varie latitudini, un utilissimo strumento di lavoro e, insieme, una chiave per poter entrare più agevolmente nei mondi possibili disegnati da uno dei più grandi drammaturghi di tutti i tempi, don Pedro Calderón de la Barca.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5770

*Artifara*, ISSN: 1594-378X

# Katerina Vaiopoulos, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Visor, 2020, pp. 162, ISBN: 978-84-9895-242-1

GIADA BLASUT
Università di Verona
Universidad Complutense de Madrid




El escritor luso-castellano Juan de Matos Fragoso y su producción literaria están adquiriendo en tiempos recientes notable atención y reconocimiento por parte de la comunidad científica. Así lo demuestran los numerosos estudios dedicados a cuestiones puntuales de sus obras poéticas y dramáticas, al igual que las copiosas ediciones de piezas teatrales colaborativas que se han publicado tanto en papel como en digital, proyecto editorial encabezado por el grupo PROTEO. En la estela de revalorización de la obra matosina se inserta también la publicación que aquí se reseña de Katerina Vaiopoulos, el *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, editado por Visor en 2020, libro que por primera vez da cuenta cabal de la producción del escritor luso-castellano al contener no uno, sino tres catálogos dedicados a la poesía, la prosa y el teatro respectivamente.

El libro se abre con el "Capítulo I: Datos biográfico y bibliográficos" (pp. 11-14), donde Vaiopoulos ofrece, tras revelar las principales fuentes documentales concernientes a la vida y la producción literaria de Juan de Matos Fragoso (p. 11), un sintético resumen de la biografía del escritor. Nacido en 1609 en Alvito, Portugal, de una familia perteneciente a la baja nobleza, Matos Fragoso se trasladó a Madrid a principios de los años treinta, década en la que empezó a darse a conocer como escritor mediante justas y academias literarias (p. 12). Asimismo, en la capital castellana Matos Fragoso participó activamente en la vida de corte y de palacio (para cuyas celebraciones redactó diferentes obras poéticas y teatrales), y recibió de Felipe IV, en 1640, el "socorro real destinado a los caballeros portugueses" así como, años más tarde, en 1662, el hábito de la Orden de Cristo (p. 13).

En el "Capítulo II: Poesía" (pp. 15-34), la autora recuerda el exordio poético de Matos Fragoso y apunta a algunas de sus primeras composiciones, un poema y dos sonetos, para presentar en seguida –cual mayor logro poético matosino– las fábulas mitológicas y de evidentes matices gongorinos redactadas durante el decenio 1652-1662: la *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* (1652), la *Fábula de Eco y Narcino* (1655) y *La Atalanta* (1662) (p. 15). A continuación

Giada BLASUT, "Katerina Vaiopoulos, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Visor, 2020", *Artifara* 21.1 (2021) Marginalia, pp. xxv-xxvii.
Recibido el 17/05/2021 ∽ Aceptado el 24/05/ 2021

Katerina Vaiopoulos afirma cómo dentro del corpus poético matosino destacan cuantitativamente, por un lado, las composiciones escritas durante las justas poéticas, y, por otro, las que están vinculadas al mundo de las academias y al ambiente cortesano. Como ha propuesto Pecci Sánchez, estas últimas se podrían subdividir ulteriormente en dos partes: los denominados pliegos cultos (nueve composiciones redactadas entre 1638 y 1662, que cumplen principalmente la finalidad de crear una imagen de Matos Fragoso como poeta, y de acercarse, adulándolo, a algún mecenas), y "los poemas incorporados en otras obras, incluyendo sus páginas preliminares" que darían muestra perfecta de los estrechos vínculos personales y literarios que Juan de Matos Fragoso entretejía con otros escritores de la época (pp. 17-18). Las sucesivas páginas (pp. 18-34) están dedicadas al "II.1. Catálogo de las obras poéticas" (un total de 52 composiciones ordenadas en orden cronológico) con fichas cuyo modelo Vaiopoulos respetará también para los sucesivos catálogos incluidos, si bien con alguna leve variación justificada según el género literario. La organización de las fichas catalográficas es como sigue. Al título completo de la obra suceden: la transcripción del primer verso (dato que se omite en el catálogo de las obras en prosa, mientras que se completa con la transcripción del último verso en el catálogo de obras teatrales); los datos bibliográficos de la *editio princeps* (acompañados por la indicación de la biblioteca en la que se custodian algunos ejemplares conservados y de su signatura) y, en el caso de que el texto se haya vuelto a publicar, también de las sucesivas ediciones, incluyendo las modernas (así como las sueltas antiguas y los testimonios manuscritos en el catálogo de las obras teatrales, donde constan además los datos sobre la representación de la pieza). Por fin, cierra cada ficha la bibliografía crítica seguida, en algunos casos, por la voz "Otras observaciones" dedicada a cuestiones puntuales de la obra catalogada. Señalamos aquí que en las fichas relativas al "Teatro de paternidad dudosa y errores de atribución" la autora ha añadido una entrada ulterior, "Cuestión", de la que aprovecha para explicaciones acerca de la autoría y de la tradición textual de las piezas.

El sucesivo capítulo del libro, "Capítulo III: Prosa" (pp. 35-37), registra en orden cronológico las obras en prosa de Matos Fragoso: dos relaciones (una sobre una fiesta real que se hizo en Madrid en 1638 y otra, hoy perdida, que da fe del paseo que el duque de Módena y Felipe IV dieron por la misma ciudad), cuatro dedicatorias (la mayoría de las cuales encabeza alguna *Parte* de comedias de Matos o de *los mejores ingenios de España*) y la *Aprobación* de la obra *Rasgos del ocio en diferentes bayles entremeses y loas, de diversos autores: segunda parte*.

El último capítulo, "Capítulo IV: Teatro" (pp. 39-133), es el más extenso e interesante del libro debido al número y a la variedad de obras teatrales que registra –96 en total–, y tiene una estructura cuadripartita: "IV.1. El Corpus" (pp. 39-43); "IV.2. Matos Fragoso y el ciclo calderoniano. La fortuna del escritor" (pp. 43-48); "IV.3. Catálogo de las obras teatrales" (pp. 48-111); "IV.4. Textos de paternidad dudosa y errores de atribución" (pp. 111-133). En la primera parte, "IV.1. El Corpus", Katerina Vaiopoulos aclara el número de piezas teatrales que constituye el repertorio de Juan de Matos Fragoso: 33 comedias individuales, 15 piezas breves, 25 comedias colaboradas y otras 23 piezas, tanto extensas como breves, cuya paternidad es todavía dudosa (p. 39). Sucesivamente el lector encuentra bien explicadas las razones que harían remontarse el exordio teatral de Matos Fragoso a la mitad de la centuria (pp. 40-42), así como algunas observaciones acerca de la dificultad de atribución de algunas comedias, causada no solo por los errores cometidos por los editores antiguos, sino también porque, a veces, el autor se atribuyó voluntariamente piezas ajenas (pp. 42-43). En la sucesiva parte del capítulo, "IV.2. Matos Fragoso y el ciclo calderoniano. La fortuna del escritor" se evidencia como la biografía del escritor, 1609-1689, lo coloca a pleno derecho en la llamada segunda generación teatral barroca (p. 43), caracterizada por difundir una fuerte renovación teatral, así como por "la escritura de comedias en colaboración, el enlace entre el teatro y otras artes [...], y la costumbre de sacar temas, tramas y escenas de fuentes del pasado, lo que determina la redacción de continuaciones, refundiciones, reelaboraciones, parodias, reescrituras humorísticas"


DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5830
*Artifara,* ISSN: 1594-378X

(p.44). Tales elementos se dan cita también en la producción teatral de Matos Fragoso, pero se advierte que le han costado al escritor no pocos e infrecuentes menosprecios por parte de la crítica a partir del XVIII y hasta fechas más recientes (pp. 43-46). A este respecto la autora no deja de recordar que en la actualidad la crítica está reconsiderando la producción teatral matosina desde una perspectiva diferente capaz de indagar no solo la recepción del público de la época, sino también, en palabras de Katerina Vaiopoulos, "«cómo» y no «qué» se re-usa, para descubrir lo intencional en este juego de referencias" (p. 46). La tercera parte del capítulo está dedicada al "IV.3. Catálogo de las obras teatrales" y presenta una división interna en cuatro secciones: "IV.3.1. Comedias publicadas en la Parte individual de 1658" (pp. 48-59), "IV.3.2. Otras comedias individuales" (pp. 59-78), "IV.3.3. Comedias escritas en colaboración" (pp. 78-103), "IV.3.4. Teatro breve" (pp. 103-111). La primera sección registra en orden alfabético las doce comedias que se publicaron en 1658 en la *Parte* individual de Matos Fragoso; mientras que la segunda cataloga 21 comedias individuales (dispuestas por orden alfabético), la mayoría de las cuales publicadas en alguna *Parte* de la colección *Nuevas escogidas*. Acto seguido, la tercera sección reúne las comedias colaboradas indicando, después del título, el nombre del poeta o de los poetas con quienes colaboró Matos Fragoso y cuando es posible, a quién se atribuye cada acto. Por fin, la cuarta sección da noticia del teatro breve matosino en el que destacan por número entremeses y bailes, pero donde no faltan jácaras y mojigangas e incluso un entremés en colaboración, *El detenido don Calceta*, escrito con Villaviciosa (p. 106). Por último, cierra definitivamente el capítulo la parte "IV. 4. Teatro de paternidad dudosa y errores de atribución" en la que la autora informa de 23 piezas de "atribución dudosa, es decir asociadas en algún momento al nombre de Matos por errores de tres tipos: la mala fe del escritor, la semejanza de su letra con la del copista Pseudo-Matos y otros tipos de errores" (p. 113).

Con este libro, después de haber cumplido con un primer objetivo significativo, el haber "establecido y localizado un corpus de Matos Fragoso lo más fidedigno posible", en las "Conclusiones" (pp. 135-138) Katerina Vaiopoulos promete hacerse cargo de publicar un segundo volumen destinado al análisis de la entera producción de Matos Fragoso; desafío tan ingente como necesario para profundizar en su obra e ingenio. En último lugar, la autora ofrece un periplo por los imprescindibles estudios y ediciones de obras matosinas, para remarcar cómo, al lado de estas publicaciones focalizadas sobre todo en la producción poética gongorina y teatral en colaboración, su próximo cometido aspire "a contribuir a llenar el hueco de estudios acerca de su poesía y sobre sus piezas teatrales individuales originales" (p. 138).

En resumen, el *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso* constituye un excelente punto de referencia y de arranque para el estudio de la totalidad de su obra literaria ya que se presenta como un instrumento riguroso, ordenado y fidedigno de su repertorio literario, que no olvida mencionar las obras de difícil o falsa atribución, así como aquellas de las que tenemos noticia, pero no se han conservado. Por todo ello, la publicación de Katerina Vaiopoulos es una valiosa contribución a una red de conocimientos sobre los dramaturgos seguidores de Calderón, una parcela todavía poco explorada, si se considera su amplitud, del patrimonio literario del Siglo de Oro.

El número 21.1
de

se terminó de disponer el
15 de noviembre de 2021, día de
San Macuto de Gwent
(s. VII), primer obispo
de Aleth (hoy
Saint-Malo).