

FOLIA

Futuro e oportunidade literarias na investigación académica

Edición a cargo de
ANA BUSTELO VEGA
PAULA GREGORES PEREIRA
DAVID LEA



Festina lente

Estudos da literatura e a cultura

1

2024

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Festina lente

Estudos da literatura e a cultura

Vol. I

Colección dirixida por

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

DAVID LEA

Comité científico

Carmen Blanco Valdés - *Universidad de Córdoba*; Francisco Javier Escobar Borrego - *Universidad de Sevilla*; David González Ramírez - *Universidad de Jaén*; Belén Molina Huete - *Universidad de Málaga*; Antonio Ramajo Caño - *Universidad de Salamanca*; Fernando Cabo Aseguinolaza - *Universidade de Santiago de Compostela*; Juan Casas Rigall - *Universidade de Santiago de Compostela*; Ana Chouciño Fernández - *Universidade de Santiago de Compostela*; Paulo Gatica Cote - *Universidade de Santiago de Compostela*; Javier Gutiérrez Carou - *Universidade de Santiago de Compostela*; Amparo de Juan Bolufer - *Universidade de Santiago de Compostela*; Laura Lojo Rodríguez - *Universidade de Santiago de Compostela*; Margarita Santos Zas - *Universidade de Santiago de Compostela*; Teresa Vilariño Picos - *Universidade de Santiago de Compostela*; Dolores Vilavedra Fernández - *Universidade de Santiago de Compostela*

Comité editorial

Comisión Académica do Programa de Doutoramento Estudos da Literatura e a Cultura Universidade de Santiago de Compostela

Anxo Abuín González; María José Alonso Veloso; Arturo Casas Vales; Rosa Marta Gómez Pato; Laurence Malingret; Soledad Pérez-Abadín Barro; Carmen Villarino Pardo

FOLIA
FUTURO E OPORTUNIDADE LITERARIAS
NA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA

Edición a cargo de
ANA BUSTELO VEGA
PAULA GREGORES PEREIRA
DAVID LEA

2024

Universidade de Santiago de Compostela



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>



Estudos da literatura e a cultura
EDIUS



© Universidade de Santiago de Compostela, 2024

Maquetación

Tania Sanmartín

Edita

Edicións USC

Campus Vida

15782 Santiago de compostela

<https://www.usc.gal/publicacions>

DOI <https://dx.doi.org/10.15304/9788410142206>

Agradecementos

Queremos agradecer o respaldo recibido por parte do *Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura*, da Universidade de Santiago de Compostela; especialmente á súa coordinadora, Soledad Pérez-Abadín Barro, pola súa colaboración constante; ás expertas e expertos de distintas Universidades encargados de avaliar anonimamente os artigos deste volume; así como ao resto de compoñentes da Comisión Académica do Programa de Doutoramento (CAPD), que accederon gustosamente a formar parte do Comité Editorial encargado de validar as propostas. Sen esquecernos de Susana Araújo e Enrique Santos Unamuno, que humildemente aceptaron o convite a esta publicación, e, por suposto, a tódalas doutorandas e doutorandos que o nutriron. Esta publicación tampouco tería sido posíbel sen a axuda do resto do Comité Organizador das *II Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación na Literatura* composto por Gisella Costas López, Silvia Ferrannini, Katherine Loureiro, Belén Quintero Pulleiro, Aira I. Rego Rodríguez e as editoras e asinantes deste volume, ás cales estendemos o noso agradecemento.

As editoras

Ana Bustelo Vega
Paula Gregores Pereira
David Lea

ÍNDICE

- 09 **Introdución**
SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
- 17 **Elexías e crise: populismo e melancolía na ficción
estadounidense contemporánea**
SUSANA ARAÚJO
- 31 **El *Unamuno* (1952) de Barea: historia(s) de un texto
*desafortunado***
ENRIQUE SANTOS UNAMUNO

I

ESTUDOS TEÓRICOS, COMPARADOS E CULTURAIS

LITERATURA, ESPAZO E XÉNERO

- 51 **De Lestrobe a Santiago de Compostela: la afectividad de los
espacios en dos poemas de Rosalía de Castro**
GISELLA LÓPEZ COSTAS
- 71 **A las palabras con Teresa: diálogo intertextual *Últimas tardes
con Teresa de Jesús* de Cristina Morales y el *Libro de la vida* de
Teresa de Ávila**
DANIELA SÁNCHEZ VÁZQUEZ
- 83 **A fragmentación do corpo feminino como experiencia violenta
a través da súa relación dialéctica co espazo en *Antología
poética* (2018) de Sylvia Plath e *O útero dos cabalos* (2005) de
Lupe Gómez**
CARLA VILARIÑO VIAÑO

LITERATURA, TEATRO, CINEMA E SOCIEDADE

- 95 **«To Further Human Happiness»: Science-Fictional Utopias of the Cold War**
MARTA KORBEL
- 103 **Apocalipsis o transformación: la *mediadaptación* como redención de los fenómenos «post-». Breve acercamiento a las posturas dicotómicas sobre la realidad posliteraria**
DAVID LEA
- 115 **«Lo inmediato hiere», Angélica Liddell y la autoficción teatral**
KATHERINE E. LOUREIRO ÁLVAREZ
- 127 **Las repúblicas letradas y la independización del campo literario en Hispanoamérica**
MIGUEL AGUIRRE-BERNAL

II

ESTUDOS HISTÓRICO-FILOLÓXICOS

O ROMANCE NA LITERATURA

- 143 **El romance como modo de ficción y su variedad de géneros**
LUIS PASCUAL ANTÓN

O SÉCULO DE OURO PENINSULAR

- 155 **El soneto en eco hispanoportugués: un tríptico en las *Rimas varias. Flores do lima* de Diogo Bernardes**
MIRIAM RODRÍGUEZ SOMOZA
- 165 **Las traducciones de Marcial atribuidas a Quevedo: estudio de una selección de poemas**
LAURA CASTRO ÁLVAREZ
- 179 **«¡Ay, cómo en estos árboles sombríos»: la invocación a la naturaleza en el *Idilio III* de Quevedo**
SAMUEL PARADA JUNCAL
- 195 **Las sextinas de Francisco de Rioja**
LIDIA RE CAREY PONTE

LITERATURA ESPAÑOLA MODERNA E CONTEMPORÁNEA

- 205 **Rafael Alberti y Camilo José Cela. Historia de una amistad**
LOURDES REGUEIRO FERNÁNDEZ
- 215 **La configuración del lenguaje poético gonzaliano a través de la prensa: de «Cano» a «Belvedere»**
JESÚS AGUILAR FERNÁNDEZ-GALLEGO

LITERATURA ITALIANA

- 231 **La polemica marinista attraverso i commenti all'Adone: L'Occhiale di Tommaso Stigliani e la Difesa di Girolamo Aleandro**
PAULA GREGORES PEREIRA
- 245 **«Mi piace, o nobili donne...»: las fuentes de la retórica femenina en el prólogo de la *Elegia di Madonna Fiammetta***
MARIA FRANCESCA LOFFREDO
- 257 **Dagli *Ingannati* senesi all'ipertesto ruadiano: per uno studio drammaturgico e linguistico dei personaggi forestieri di Giglio e Guiomar**
MATTEO TAMBORRINO

AUTORAS/-ES

Introducción: ***Festina lente*, un lema para los estudios literarios**

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
Universidade de Santiago de Compostela

Por segundo año consecutivo los doctorandos del programa de *Estudos da Literatura e da Cultura* de la Universidade de Santiago de Compostela emprenden un proyecto de edición de un volumen compuesto por sus investigaciones, anticipo de sus tesis doctorales. Tuve la satisfacción de prologar la experiencia previa, *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas*, título revelador del sentido prospectivo de unos trabajos firmados por autores que, en muchos casos, se convertirán en nombres de referencia en los temas abordados en sus artículos. Dependerá de muchos factores y circunstancias que con posterioridad a la obtención de su título puedan proseguir su trayectoria e incluso publicar su tesis doctoral como monografía, plasmación de la unidad y coherencia de la labor llevada a cabo durante estos años de la etapa doctoral.

Me refería en aquel prólogo a la desventaja con que concurren al ámbito académico los autores de una tesis doctoral publicada en un repositorio abierto que impide presentarla como monografía en una editorial de reconocido prestigio. No quiero repetir los argumentos expuestos en dichas páginas, a las que remito. Simplemente, expreso de nuevo la conveniencia de que los doctores en las disciplinas humanísticas, especialmente la literatura, cuenten con una oportunidad que les daría acceso a un ámbito académico impracticable sin el respaldo de la monografía, basada en la tesis doctoral. El testimonio de alumnos egresados acerca de esa desventaja, frente a otros titulados por universidades extranjeras, no hace más que confirmar la inadecuación de una normativa que contraviene incluso los derechos de autor. Resultaría beneficiosa cualquier medida que flexibilizara ese actual requisito de publicación inmediata de la tesis doctoral, sin incorporar las enmiendas señaladas por el tribunal y sin conceder un plazo lo suficientemente amplio

para extraer de esa investigación el rédito curricular adecuado, en revistas y editoriales que, además de difundir su trabajo, avalen su calidad.

Con este prelude se presenta ahora el primer volumen de la colección «*Festina lente. Estudos da Literatura e da Cultura*», integrada en el Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. El lema de las ediciones del taller veneciano de Aldo Manuzio expresa con acierto la índole del trabajo filológico y crítico, marcado por un ritmo constante, reacio a la precipitación, y unos resultados rigurosos y duraderos en el tiempo. Puesto que la marca de impresor formada por el ancla y el delfín sirve asimismo para simbolizar de manera gráfica el *modus operandi* de las Humanidades, se ha elegido tal emblema como elemento del diseño de la portada que distinguirá la serie.

Mientras que *Dende o futuro da investigación literaria* supuso una fase experimental, superada con éxito, la presente colección nace ya con esa garantía de éxito, que concierne no solo a los contenidos y calidad de los artículos, sino también al sistema de organización. Los coordinadores del volumen han seleccionado los originales y establecido las normas de estilo y los plazos para la entrega de la versión definitiva, a su vez revisada por ellos en cuanto a los aspectos formales. Los originales, anonimizados, se han hecho llegar a la Comisión Académica del Programa de Doctorado, a través de su coordinadora, responsable de su envío a diversos expertos, de la USC y de otras universidades españolas. Los informes obtenidos constituyen parte de cada trabajo, que ha incorporado las recomendaciones y objeciones de una crítica constructiva tan útil para cualquier investigador en formación. Quede aquí nuestro agradecimiento al plantel de profesores que componen el comité científico del presente volumen, por sus minuciosas lecturas y rigurosos informes, determinantes de la calidad del conjunto. De manera simbólica, este proceso de revisión equivale a un diálogo intergeneracional, que redundará en beneficio de los investigadores en ciernes, pero también enriquece el bagaje de sus lectores críticos, al permitirles conocer de primera mano los temas de estudio y los métodos que suscitan un mayor interés para quienes emprenden una tesis doctoral, primera fase de un recorrido con visos de futuro.

A tenor de los informes externos, la Comisión Académica ha emitido su dictamen sobre cada artículo, para garantizar que la última versión refleja las recomendaciones del correspondiente informe. Al igual que en cualquier otra publicación de trayectoria consolidada, se ha mantenido el anonimato de todos los participantes en este proceso, tanto de los autores como de los evaluadores, lo cual garantiza la imparcialidad de la selección.

Se congregan en el libro firmantes de diversas universidades, españolas y extranjeras, aunque predominen los vinculados a la institución organizadora, que ha querido traspasar los límites locales para alcanzar un ámbito internacional. Este planteamiento abierto, ya ensayado en el predecesor *Dende o futuro*, ha sido el resultado del empeño y esfuerzo de los coordinadores del presente volumen, David Lea, Ana Bustelo Vega y Paula Gregores Pereira, ninguno de los cuales ha escatimado horas de trabajo inteligente a la preparación del libro. Quiero hacer expreso mi agradecimiento a los tres, en la medida en que esta dedicación, desinteresada y adicional a su trabajo en sus correspondientes tesis doctorales, reporta beneficios al programa en todos los sentidos. No me refiero al menos importante, al sumarse a la oferta de actividades formativas y brindar a los estudiantes la opción de publicar un trabajo, cumpliendo así uno de los requisitos previos a la defensa de la tesis doctoral. Sin duda esta incorporación repercutirá favorablemente en cualquiera de las evaluaciones futuras a las que deba someterse el título. Pero el interés de esta iniciativa sobrepasa cualquier finalidad práctica para alcanzar un sentido propedéutico, intelectual e incluso social. Por una parte, involucra a los doctorandos, de este y otros programas, en un objetivo común, probablemente para muchos de ellos la primera publicación, dentro de un volumen colectivo que equivale a un trabajo en equipo, de debates, decisiones y coordinación. Supone, pues, un ejercicio de aprendizaje para la futura vida académica.

Reitero mi gratitud a todos los participantes en el libro que ahora se presenta, autores y editores. Y expreso mi reconocimiento especial a David Lea, responsable último de que este experimento se lleve a cabo y se consolide como proyecto con continuidad, iniciado con *Dende o futuro da investigación literaria* (2023). Asimismo, ha sido fundamental el apoyo prestado por la Comisión Editorial Académica de la Universidade de Santiago de Compostela y, en especial, de su director, Juan Blanco Valdés, al crear una colección editorial que, precedida del lema aldino, lleva el nombre del programa, *Estudos da literatura e da cultura*. Por último, dejo constancia del compromiso de los grupos de investigación de la Universidade de Santiago de Compostela, cuya financiación ha hecho realidad este proyecto de publicación.

Los diecisiete trabajos reunidos en el volumen se abordan desde las perspectivas histórico-filológica, teórica y comparada, con recíprocos intercambios de planteamientos que permiten dar cabida a la teorización en los ensayos de historia literaria y contemplar nociones como la autoficción, el campo literario o la transmedialidad sin perder de vista los textos ni su marco histórico y relacionar obras o autores atendiendo a la tradición o con

criterios comparativos. Se ha decidido mantener el idioma original de las aportaciones, escritas en castellano, gallego, italiano e inglés, resultado plurilingüe como reflejo de la procedencia internacional de los autores.

Las investigaciones sobre las literaturas italiana y española, entre el Pre-Renacimiento y el Barroco, referidas a Dante, Marino, Quevedo y Rioja, proceden al análisis textual, filológico y retórico sirviéndose de una sólida documentación que permite establecer filiaciones e influencias y describir la recepción, literaria y crítica, de los textos debatidos. Todos ellos aplican con rigor métodos tradicionales, combinados con herramientas de estudio innovadoras de tipo comparativo, intertextual, narratológico y metaliterario, sustentadas en datos históricos contrastados.

A la literatura italiana se dedican el estudio de la voz narradora en la *Fiammetta* boccacciana (1343-1344), por Maria Francesca Loffredo; la repercusión europea de *Gli Ingannati* (1532), de la Accademia degli Intronati, de Matteo Tamborrino y la interpretación de la polémica suscitada por el poema de Marino *Adone* (1623), de Paula Gregores Pereira. Guardan coherencia los tres trabajos desde un punto de vista genérico, pues atienden, respectivamente, a la prosa, el teatro y la poesía, y también temporal, al abarcar una época que va del *Trecento* al *Seicento*. Los dos primeros, además, adoptan una perspectiva femenina, de la propia narradora, madonna Fiammetta, o del personaje de Guiomar, en la pieza teatral intronática que influyó en Lope de Rueda. Se abre así un criterio comparativo, implícito también en el estudio de los comentarios al *Adone*, si se tiene en cuenta el contexto previo de controversias sostenidas en los cenáculos literarios de Italia y España.

Cuatro ensayos se ocupan de la poesía áurea española, hispano-portuguesa en el trabajo de Miriam Rodríguez Somoza sobre el tríptico de sonetos en eco de Diogo Bernardes (1597), junto a dos artículos sobre Quevedo, su idilio III, perteneciente a *Canta sola a Lisi* (1648), comentado por Samuel Parada Juncal, o las traducciones atribuidas de Marcial, a cargo de Laura Castro Álvarez, a los que se suman las sextinas de Rioja (h. 1614), por Lidia Recarey Ponte. Constituyen estos trabajos sendas muestras de análisis retórico, que combina los aspectos textuales con la modalización de la voz lírica y los modelos genéricos y estróficos, así como las tradiciones, clásica e italianizante o petrarquista, convergentes en los poemas. Quedan así representados dos movimientos estéticos, el Manierismo peninsular, del artificioso soneto en eco, y el Barroco, marco de la producción de Quevedo y de Rioja.

Las épocas literarias posteriores se abordan desde ópticas que combinan el análisis, la interpretación y la teoría literaria, aplicando a autores y obras

métodos comparatistas y criterios de género, metaliterarios, cartográficos o transversales, en una encrucijada de encuentro entre la escritura y las artes plásticas o fílmicas, la cultura, la sociedad y la coyuntura política de cada momento. La poesía escrita por mujeres centra el tema de dos trabajos, el de Gisella Costas López, que se fija en el juego del espacio, los afectos y la memoria configurado en el libro de Rosalía de Castro *En las orillas del Sar* (1884), entre Lestrobe y Santiago. Otras voces líricas mucho más recientes, las de Lupe Gómez (2005) y de Sylvia Plath (2018), son puestas en confrontación en el ensayo de Carla Vilarinho Viaño, desde un doble ángulo ecocrítico y ecofeminista. Se agregan a esta sección dedicada a la escritura femenina los análisis de Daniela Sánchez Vázquez, que reflexiona sobre el yo autobiográfico del *Libro de la vida* de la santa de Ávila en *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales (2020). Y ya, trasvasando los límites del texto, en este caso teatral, para acceder a la realidad y cuestionar los límites entre ética y estética, el estudio de Katherine Loureiro diserta sobre la autoficción y las técnicas performativas en *Te haré invencible con mi derrota* (2009) de Angélica Liddell.

El peso del contexto personal, social e histórico se pone de relieve en tres trabajos en donde se calibran las circunstancias de los autores y el marco en que surgen sus obras, determinante de los resultados literarios. Así se advierte en *Papeles de Son Armadans*, la revista fundada por Cela en 1956, que acogerá en sus páginas varias colaboraciones, poéticas y gráficas, de Rafael Alberti, tal como expone Lourdes Regueiro Fernández. Se añade el capítulo de Jesús Aguilar Fernández-Gallego, escrutinio estilístico de la faceta menos conocida de Ángel González, la periodística, en la que se van fraguando la sintaxis y los estilemas que cristalizarán en su obra poética. Asimismo, el fondo histórico de la Guerra Fría se proyecta en sendas utopías de ciencia ficción, publicadas a mediados del siglo xx, de Arthur C. Clarke (1953) e Ivan Efremov (1957), sometidas a cotejo por Marta Korbel.

Si en las aportaciones citadas hasta ahora se van desgranando los principios teóricos que fundamentan el análisis literario, los tres trabajos restantes elevan a un primer plano la teorización, así como los conceptos y la terminología a ella asociados, para ofrecer un estado de la cuestión con perspectiva crítica. De este modo, son sometidas a debate nociones de plena vigencia en el panorama actual de los estudios literarios. Luis Pascual Antón delimita el *romance* como una cosmovisión polarizada de la realidad y analiza sus variantes, atendiendo a las propuestas de Deyermond, Riley y Frye. Por su parte, Miguel Ángel Bernal define las «repúblicas letradas», denominación

aplicada al ámbito de Hispanoamérica y alternativa del «campo literario» de Bourdieu. Finalmente, David Lea aborda la relación entre cine y literatura a través de los conceptos de «mediadaptación» y «transmedialidad», como fenómenos inherentes a los procesos posliterarios.

Se completa así este repertorio de diecisiete investigaciones doctorales en las que la diametral oposición entre los estudios retórico-filológicos y teórico-culturales queda neutralizada por la infinidad de conexiones entre ambos bloques. Del mismo modo, los varios temas y enfoques confluyen en líneas directrices comunes, garantes de la unidad del conjunto. Por una parte, la idea de género literario como principio individualizador rebasa cualquier tendencia metodológica, para actuar como uno de los resortes que dota de cohesión a este libro colectivo. Parte de los trabajos, dedicados a la poesía, la prosa o el teatro, contienen hipótesis y planteamientos metaliterarios acerca de la naturaleza y características del género objeto de estudio, sus modelos y su evolución a lo largo de la historia. Especial interés suscita la escritura femenina, reflejo de la creciente atención del tema de la mujer en diversas disciplinas y en la propia sociedad. Se comprueba que el diálogo de intercambio entre las artes, objeto de interés en alguna de las visiones más actuales, se advierte también en las propuestas de corte tradicional, trazando una línea de continuidad entre el procedimiento retórico de la *ekphrasis* o *hypotiposis* y los estudios intermediales que conectan el literario con otros lenguajes artísticos, incluido el cinematográfico. Las investigaciones sobre modelos y fuentes, en sentido diacrónico, se hacen equiparables a los estudios comparados, cuyos métodos ya se practicaban en las exégesis de los clásicos, aunque con el objetivo de reconstruir una tradición. En definitiva, una mirada transversal al repertorio de los trabajos aquí reunidos revela la continuidad, sobrepuesta al contraste de épocas, métodos y técnicas de estudio, en un conjunto en el que guardan proporcional equilibrio los esquemas, clásicos e innovadores, las perspectivas, empírica y teórica, y las épocas, del pasado a la actualidad. Así se presentan en este momento las tendencias críticas de investigadores en ciernes, augurando un futuro conciliador del legado histórico, que preservan los trabajos filológicos, con la permanente exploración y apertura a nuevas vías de estudio.

Mención aparte merecen los capítulos que presiden y avalan el libro, a cargo de reconocidos especialistas, Enrique Santos Unamuno y Susana Araújo. Se ocupa el primero de un ensayo de Arturo Barea dedicado a Unamuno (1952), cuya desafortunada recepción deriva de un nacionalismo metodológico condicionante de prejuicios que han impedido valorarlo adecuadamente.

Con un criterio comparado, mediante el cual pasa revista al reciente fondo social y político de Estados Unidos, Susana Araújo examina el auge de la «elegía» en la literatura y el cine norteamericanos de las últimas décadas y analiza la novela de Ayad Akhtar, *Homeland Elegies* (2020) como testimonio de los cambios socioeconómicos del país.

Queda tan solo reiterar el agradecimiento de todos los implicados en esta publicación a los profesores cuyo dictamen como miembros del comité científico ha contribuido a su resultado final. En primer lugar, a los siguientes expertos, de diferentes universidades españolas: Carmen Blanco Valdés (U. de Córdoba), Francisco Javier Escobar Borrego (U. de Sevilla), David González Ramírez (U. de Jaén), Belén Molina Huete (U. de Málaga), Antonio Ramajo Caño (U. de Salamanca). También han aportado su criterio los siguientes profesores de la USC: Fernando Cabo Aseguinolaza, Juan Casas Rigall, Ana Chouciño Fernández, Paulo Gatica Cote, Javier Gutiérrez Carou, Amparo de Juan Bolufer, Laura Lojo Rodríguez, Margarita Santos Zas, Teresa Vilariño Picos y Dolores Vilavedra Fernández. La última fase de supervisión de los trabajos ha correspondido a la Comisión Académica del Programa de Doctorado, que tengo el honor de presidir, integrada por los siguientes profesores en el momento en que se aprobó la publicación: Anxo Abuín González, María José Alonso Veloso, Arturo Casas Vales, Rosa Marta Gómez Pato, Laurence Malingret y Carmen Villarino Pardo.

Elexías e crise: populismo e melancolía na ficción estadounidense contemporánea

SUSANA ARAÚJO

FLUC Universidade de Coimbra
CEComp, FLUL Universidade de Lisboa

Resumo: O presente artigo examina como os trazos xenéricos e os tropos da 'Elexía' volveron á literatura e ao cine estadounidense nas últimas décadas. Comezará facendo referencia a novelas e filmes que asumen diferentes posicións ideolóxicas desde a recesión económica de 2008, e analizará con máis profundidade a aclamada novela de Ayad Akhtar, *Homeland Elegies* (2020). A través da ficcionalización de elementos biográficos, a novela de Akhtar ofrece unha visión xeral dos cambios económicos e sociais experimentados polos Estados Unidos durante as últimas cinco décadas, prestando especial atención á maneira en que estes culminan en discursos de manía e loito que definiron a campaña presidencial de 2016 e a presidencia de Trump.

Palabras chave: Recesión, pobreza, desemprego, depresión, populismo.

Abstract: *This paper examines how generic traits and tropes of the «Elegy» have returned to US literature and film in recent decades. It will start by referring to novels and films assuming different ideological positions since the 2008 economic recession, and will analyse in more depth Ayad Akhtar's acclaimed novel, Homeland Elegies (2020). By fictionalizing biographical elements, Akhtar's novel gives an overview of the economic and social changes experienced by the United States during the last five decades, paying particular attention to the way these culminate in discourses of mania and mourning that shaped the presidential campaign of 2016 and Trump's presidency.*

Keywords: *Recession, Poverty, Unemployment, Depression, Populism.*

Neste ensaio farei referencia a varios textos recentes estadounidenses —novelas e filmes— que empregan motivos elexíacos para amosar como esta forma literaria, sintonizada co noso sentido de perda e vulnerabilidade, é utilizada por escritores e directores estadounidenses no momento de abordar o sentido de orfandade social, agravado pola recesión económica de 2008, e as súas consecuencias sociais e políticas. A palabra «elexía» deriva do termo grego elegos, que, implicando «some distant connotations of mourning», xa describía «a poem written in elegiac distich, a couplet composed of a hexameter followed

by a pentameter» (Kennedy, 2007: 3). Aínda que cambiando e adoptando diversas formas e temas dende a antigüidade, mantivo as súas asociacións esenciais cunha poética do loito. Na antiga Grecia, os temas da elexía eran amplos, podían abranguer desde o erótico ata os motivos políticos e, no seu tempo, os poetas latinos engadiron derivacións significativas ao xénero, como as églogas pastorís ou os idilios (Kennedy, 2007). Como texto literario, a forma seguiu a atraer aos poetas europeos, especialmente no século XVI. Tanto escritores neoclásicos como tamén un gran número de escritores románticos de toda Europa seguiron usando este xénero e, durante os séculos XX e XXI, a permeabilidade xenérica da elexía continuou a xerar textos e artefactos, a través de novos medios e tecnoloxías. Aquí, examinarei o impulso elexíaco dun texto literario —unha novela— que se presenta como parte desta tradición, a novela *Homeland Elegies* (2020) de Ayad Akhtar, examinándoa no contexto dun corpus máis amplo de textos producidos nas últimas décadas nos Estados Unidos.

Co obxectivo de explicar o atractivo da elexía nos tempos recentes, é importante comprender as dinámicas psicolóxicas coas que está asociada non só a nivel persoal, senón tamén de xeito colectivo, en termos sociais e políticos. Moito se escribiu sobre o papel dos textos elexíacos no traballo do loito: as elexías son momentos privilexiados para compartir a pena persoal ou colectiva e pódese dicir que axudan a persoas en dificultades a procesar a dor asociada ás súas perdas. No seu famoso texto «Mourning and Melancholy», Freud presenta o loito como parte dun saudable proceso de duelo (1953). As elexías poden ser, así, interpretadas como tentativas conscientes de relacionarse co remuíño interior e coa inmensa dor causada pola perda dun ser querido. Para Freud, aqueles que sofren de melancolía son, polo contrario, incapaces de pasar completamente polo proceso de loito e poden chegar a caer na depresión ou melancolía patolóxica. Aínda que as teorías freudianas poden suxerir unha demarcación demasiado ríxida entre suxeitos melancólicos e non melancólicos no seu enfoque do loito, a atención prestada por Freud a estes procesos iniciou un importante exame das relacións entre melancolía, dor e procesos de loito aínda relevantes a día de hoxe. De xeito significativo, en termos freudianos, o loito non se restrinxe a unha perda persoal, senón que pode estar asociado á perda dunha idea colectiva ou dun valor social. Freud suxire que «mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on» (1953: 234). Como xénero, a elexía tamén foi capaz de abrazar múltiples facetas da perda, permitindo non só a

liberación da dor persoal, senón que tamén asumindo funcións e propósitos sociais. Peter Middleton, por exemplo, identificou na elexía contemporánea «scenes of conflict between exploitation and ethical resistance» (2006: 44); o seu traballo destaca «the entangled banks of personal history and public culture» que se fan visibles a través do encontro elexíaco (Middleton, 2006: 52). Unha preocupación semellante é expresada por Peter Sacks, quen emprega un enfoque interpretativo para o xénero e sostén que «elegy should be seen as a working through of the work of mourning experience and as a symbolic action» (1985: 1).

Eventos particularmente violentos e inesperados, como masacres, ataques terroristas, calamidades naturais e pandemias, son momentos propensos á escrita de elexías. Nos últimos dous decenios, os ataques terroristas de 2001 convertéronse —en parte debido á atención mediática que recibiron— no que Baudrillard chamou, non sen ironía, «the ultimate event, the mother of all events», dando lugar ao que é quizais o maior corpus de textos elexíacos, obxectos de consumo e obras de arte desde a Segunda Guerra Mundial (2002: 4). Na literatura vimos a aparición de novelas sobre o 11S e o que se chamou a «new New York novel» en textos nos que o discurso do lamento dominaba os motivos narrativos e as tramas (Araújo 2015, 19-45). A un certo punto, os autores e artistas foron tomando conciencia da maneira en que o loito fora e estaba sendo mobilizado con fins políticos (Araújo 2015). A novela de Mohsin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist*, describe vivamente a paisaxe do lamento: «New York was in mourning after the destruction of the World Trade Center, and floral motifs figured prominently in the shrines to the dead and the missing», afirma o narrador da novela de Hamid. Engade que «photos, bouquets, words of condolence—nestled into street corners and between shops and along the railings of public squares» (Hamid, 2007: 89-90). É, sen embargo, a omnipresencia da imaxe da bandeira dos Estados Unidos despois dos ataques o que chama a atención do narrador: «Your country's flag invaded New York after the attacks; it was everywhere. Small flags stuck on toothpicks featured in the shrines; stickers of flags adorned windshields and windows; large flags fluttered from buildings» (Hamid, 2007: 90). A novela de Mohsin Hamid, escrita máis de dez anos antes da obra de Akhtar, chama a atención sobre a mobilización do loito nacional despois do 11S; amosa como o loito pode ser utilizado para xustificar intervencións políticas e militares, como a invasión de Iraq e Afganistán. Tanto o texto de Hamid como a novela de Akhtar tamén amosan como as políticas e a cultura de vixilancia do período posterior ao 11 de setembro cambiaron

profundamente os termos da hospitalidade nos Estados Unidos para un gran número de cidadáns musulmáns (Hamid, 2007).

Os sucesos ligados ao 11 de setembro de 2001 modelan en gran medida a novela *Homeland Elegies* de Ayad Akhtar, pero neste traballo este denominado «evento» importante será confrontado cun conxunto de contextos políticos e sociais que afectarán aínda máis profundamente as vidas dos personaxes retratados na novela: as tendencias socioeconómicas das últimas tres décadas nos Estados Unidos (EUA), culminando coa crise financeira de 2008. O que me interesa aquí é a maneira en que estes eventos impactantes —e aínda así menos mediáticos, como a tensión económica e as políticas de austeridade— afectan á forma e ás características da elexía. Antes de profundar nunha lectura máis detida da novela de Ayad Akhtar, farei referencia aquí a dúas obras que saíron á luz como consecuencia da recesión de 2008 e que tamén recibiron unha gran cantidade de atención por parte da crítica. Ambas foron asociadas coa palabra «elexía». A primeira é un libro biográfico onde a palabra «elexía» se usa no título para caracterizar o tipo de memoria presentado polo autor; a segunda é unha película, cuxos tropos elexíacos foron tan impactantes que a palabra foi usada recorrentemente polos críticos para describir a narrativa e a estética do filme. A pesar dos seus moi diferentes puntos de vista políticos, estas dúas obras amosan claras afinidades a nivel temático: céntranse, ambas, en grupos de persoas descontentas cuxas vidas foron en gran medida trastornadas polas políticas económicas das últimas décadas e abordan, máis ou menos directamente, cuestións inquietantes que reapareceron co éxito popular da campaña electoral de Donald Trump.

1. AS ELECCIÓNS PRESIDENCIAIS ESTADOUNIDENSES DO 2016

O libro *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis* de J. D. Vance foi publicado en 2016 e converteuse nun *bestseller* do *New York Times* o mesmo ano (Vance: 2016); foi adaptado ao cine, nunha película co mesmo título, dirixida por Ron Howard en 2020. Este libro biográfico describe a vida de Vance na cidade de Middletown, Ohio, retratando os valores da súa familia de Kentucky no seu pasado nas montañas Apalaches. Describe unha comunidade empobrecida que loita co desemprego e os traballos mal remunerados, asolagada pola adicción ás drogas e a inestabilidade, centrando-se na propia traxectoria de Vance despois de deixar Middletown para asistir á Universidade Estatal de Ohio. Pódese argumentar que a súa representación dunha cultura en crise está lonxe de carecer de problemas:

a crítica de Vance á cultura *hillbilly* parte da tese de que a resiliencia na cultura do benestar leva á vitimización de moitos nestas áreas rurais e debería ser substituída por unha cultura do individualismo e da autosuficiencia máis próxima ao «tough-love»¹. Ao presentar a pobreza como autoinducida ou autopromovida, a lectura conservadora de Vance suxire que as persoas e as súas familias son responsables da súa propia desgraza. Non poderei presentar un análise exhaustivo do libro aquí, nin un exame detallado do que creo que son as súas limitacións, pero gustaríame destacar que os tons elexíacos e melodramáticos do libro de Vance son sintomáticos do espírito da época e resultan, polo tanto, esenciais para explicar o atractivo popular do libro no contexto no que foi lanzado. Tendo en conta o cambio político de Appalachia do Partido Demócrata cara aos candidatos republicanos nas recentes eleccións, *Hillbilly Elegy* converteuse nun terreo privilexiado para a discusión das presidenciais de 2016. Publicado uns meses antes de que Donald Trump fose elixido e asumindo explicitamente o punto de vista de alguén cuxo fondo foi moldeado pola «cultura hillbilly», tanto o libro como o seu autor axiña pasaron a ser vistos —para mellor ou para peor— como intérpretes locais do País de Trump. Hai que ter en conta que as elexías sempre son escritas por aqueles que sobreviven. Hai, por tanto, algo moi darwiniano no relato de supervivencia de Vance: mentres o autor eloxia con gratitude a protección dos seus avós, a súa elexía da cultura hillbilly está chea de antigos mitos sobre a pobreza branca que son usados, en última instancia, para glorificar a fuxida do narrador de tal cultura.

Tamén *Nomadland* de Chloé Zhao, aínda que moi diferentes en termos de premisas políticas, é un filme preocupado por retratar as vidas dun grupo de persoas afectadas pola recesión (Zhao, 2020). A película describe a un grupo de nómades, homes e mulleres, que viaxan polos Estados Unidos nas súas furgonetas en busca de traballo. Os tons elexíacos da película transmítense a través dos escenarios melancólicos e dos motivos relacionados co lamento que modelan a narrativa, elementos que son claramente destacados por moitos dos títulos usados para analizar a película, como «*Nomadland* Review: A Gorgeous Elegy for Life After the American Dream (Goldberg, 2021),

¹ Por exemplo, no capítulo noveno, Vance escribe que «political scientists have spent millions of words trying to explain how Appalachia and the South went from staunchly Democratic to staunchly Republican in less than a generation» (Vance 2016, 140). Suxire que xa nos anos Setenta a clase traballadora branca comezou a virarse cara a políticos conservadores como Nixon «because of a perception that, as one man put it, government was «payin’ people who are on welfare today doin’ nothin’! They’re laughin’ at our society! And we’re all hardworkin’ people and we’re gettin’ laughed at for workin’ every day!» (Vance 2016, 140).

«Living on instinct: *Nomadland* is an elegy for our times» (Bain, 2021) ou simplemente «*Nomadland: an Elegy*» (Freedman, 2021). A película foi inspirada polo libro de non ficción, *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century* de Jessica Bruder, unha extensa crónica xornalística dos nómades contemporáneos no período pos-recesión (Bruder, 2017). A película foi estreada en 2020 e, na cerimonia dos 93^o Premios da Academia, gañou o Óscar á Mellor Película, Mellor Directora e Mellor Actriz, así como varios Globos de Ouro, polo que recibiu moita atención crítica. A película enfócase na personaxe de Fern, unha viúva (interpretada por Frances McDormand) que, aínda lamentando a morte do seu marido, queda desempregada. Tras o peche de Empire, unha comunidade da cidade corporativa pertencente á empresa US Gympsum Corporation en Nevada, onde traballaba, Fern decide volveuse nómade. Como moitos outros nas mesmas condicións, Fern viaxa polos EUA nunha furgoneta onde vive, mentres busca traballos temporais en campamentos e corporacións. Intenta superar os desafíos da vida na estrada facendo amizade cos seus compañeiros nómades e descubriendo as prácticas de resistencia das redes sociais establecidas nestas comunidades en crecemento. A película explora as vidas precarias dos desempregados e outras persoas descartadas por un sistema económico neoliberal implacable, moitos deles persoas maiores que —en circunstancias normais— estarían en idade de xubilación (Randall, 2016); amosa como a angustia económica cambiou as vidas dunha parte significativa da poboación, expoñendo estes cambios con máis profundidade e complexidade que *Hillbilly Elegy*.

Aínda que coas súas diferenzas críticas, ámbolos dous traballos utilizan os temas do lamento e da elexía para abordar —de maneira máis ou menos crítica— mitos e símbolos da identidade nacional dos Estados Unidos, centrándose en mitoloxías asociadas ao soño americano ante as feridas reabertas pola recesión. Non moi diferente da novela de Ayad, da que falaremos a continuación, estes dous traballos utilizan motivos elexíacos para retratar comunidades constituídas por suxeitos desalentados e melancólicos, cuxas vidas foron afectadas polo desemprego a longo prazo, o alcoholismo, as drogas, o divorcio e desafuzamento. Como demostran varios estudos, estas condicións son a consecuencia dun declive económico crecente experimentado por familias da clase traballadora e da clase media desde os anos 80, intensificado polas políticas neoliberais, que ten un impacto directo na saúde dunha gran parte da poboación nos Estados Unidos. Un estudo do Pew Research Centre que abarca o período de 1971 a 2015 mostrou que, despois de máis de catro décadas de servir como maioría económica da nación, a clase media

estadounidense está agora igualada en número polas que se atopan nos niveis económicos superiores e inferiores (Pew Research Centre, 2015)². Outro estudo realizado polas economistas Anne Case e Angus Deaton sinalou que entre 1998 e 2013, os estadounidenses brancos de diversos grupos de idade experimentaron picos acentuados de casos de suicidio e mortes relacionadas co suicidio, intoxicacións por drogas e alcol, e enfermidades crónicas do fígado e cirrose (Case & Deaton, 2015)³. A incidencia do suicidio converteuse nun claro indicador da crise social que afecta a América (Chen 2016; Case 2015). Na primeira década do milenio, o Centro de Control e Prevención de Doenzas do Centro Nacional de Estadísticas de Saúde informou que as taxas de suicidio nos Estados Unidos aumentaron un 30% entre 2000 e 2018. Estes números coincidiron cun aumento acentuado nas diferenzas de esperanza de vida entre ricos e pobres e revelaron o tráxico resultado da recesión económica en amplas seccións da poboación⁴.

2. *HOMELAND ELEGIES* DE AYAD AKHAR

A novela *Homeland Elegies* de Ayad Akhtar ofrece un retrato social das últimas dúas décadas nos Estados Unidos á luz dos acontecementos recentes. Akhtar afirma: «[I wrote this novel] in something of a fever dream after my mother passed away, and after Donald Trump's election...I wanted to remember what it was that brought them here...fifty years ago» (Akhtar, 2020: vii). Explica que quería crear «Elegies, then, for homelands of various sorts, as told by the child of a generation, caught between notions of home, of success, of belonging, and most of all, of America» (Akhtar, 2020: vii). A intersección da morte persoal e colectiva evocada polos textos elexíacos previamente mencionados mantense: o autor utiliza a novela para lembrar os seus pais ao mesmo tempo que reconece a perda de certos ideais cos que o seu pai asociara aos Estados Unidos durante moitas décadas. *Homeland Elegies* fai uso de elementos autobiográficos que animaron a moitos críticos a ler a obra como *autoficción*: o narrador chámase Ayad e é un escritor cuxa

² Centrándose en particular no 2014, o estudo amosaba que os ingresos medios destas familias era un 4% inferior que no 2000. Debido á crise do mercado inmobiliario e á gran recesión do 2007-2009, o seu nivel de vida baixou un 28% entre o 2001 e o 2013 (Pew Research Centre, 2015).

³ Este aumento da mortalidade foi tan intenso que, no ámbito da poboación branca de entre 45 e 54 anos, afectou á tendencia de mellora constante da esperanza de vida (Case & Deaton, 2015).

⁴ Outros factores citados polos autores do estudo inclúen o aumento da adicción ás drogas e as sobredoses, o aumento nas taxas de divorcio entre os estadounidenses de maior idade, o aumento do illamento social e un sistema de atención médica mal equipado para afrontar os problemas de saúde mental e a prevención do suicidio (Case & Deaton, 2015).

carreira literaria como dramaturgo e escritor é ineludiblemente semellante á do propio autor. Ayad Akhtar presenta o estilo memorialístico do libro como resultado ou comentario sobre as tendencias culturais actuais: «The book apes the memoir as a mode and tone but it's doing so because of the politics of the time we're living through, the collapse of fact and fiction. I don't think of it as autofiction as much as literary reality television» (Akhtar e Kreizman, 2020). Pódese dicir que o libro explora e explota, de maneira posmoderna, a disolución da liña entre o público e o privado, intensificada polas novas redes sociais e os *realities*⁵.

A pesar dos seus trazos autobiográficos, o libro tamén ten a sorprendente capacidade de ofrecer unha vista calidoscópica e panorámica dos Estados Unidos; non só se enfoca nas diferentes perspectivas dos membros da gran familia paquistaní do narrador, senón que o propio Akhtar-narrador tamén inclúe as narrativas e relatos doutros personaxes con antecedentes moi diferentes aos seus. Entre eles atopamos os relatos e as perspectivas do axente de policía Mathew e John Marek, o dono dun taller de reparacións de Scranton, en Pensilvania; Mary Moroni, unha académica liberal branca; Riaz Rind, un millonario paquistaní; e Mike Jacobs, o axente de Hollywood afroamericano do narrador que, a pesar do seu propio *background*, votou por Donald Trump. As conversas do narrador con Mike Jacobs, por exemplo, ofrécenlles *insights* importantes sobre as tensións e contradicións que xorden da recesión:

Most Americans couldn't cobble together a week's expenses in case of an emergency. They had good reason to be scared and angry. They felt betrayed and wanted to destroy something. The national mood was Hobbesian: nasty, brutish, nihilistic—and no one embodied all this better than Donald Trump. Trump was no aberration or idiosyncrasy, as Mike saw it, but a reflection, a human mirror in which to see all we'd allowed ourselves to become. Sure, you could read the man for metaphors— an unapologetically racist real estate magnate embodying the rise of white property rights; a self-absorbed idiot, epitomizing the rampant social self-obsession and narcissism that was making us all stupider by the day [...] Trump had just felt the national mood, and his particular genius was a need for attention so craven, so unrelenting, he was willing to don any and every shade of our moment's ugliness, consequences be damned (Akhtar, 2020: 242).

Ao moverse entre as celebridades e os millonarios asociados aos mundos do arte e dos medios de comunicación, o narrador comeza a verse a si mesmo como un «neoliberal courtier» (Akhtar, 2020: 151). Non moi diferente

⁵ Ayad Akhtar explora esta tendencia ao autorretrato mediático reforzado pola cultura do espectáculo, transmitindo a inversión que o propio sistema político tamén puxo en ditas estratexias. Donald Trump, o multimillonario/presentador/presidente, que é un referente central na narrativa, exemplifica unha personalidade pública creada pola incorporación do culto ás celebridades á cultura política.

do protagonista de Mohsin Hamid en *The Reluctant Fundamentalist*, que se autopercebía como un *janissary* moderno, Akhtar dáse conta de que se converteu nun «subaltern aspirant to the ruling class» and «an exemplary defender not only of inalienable human rights and enlightened rage but also of freedom itself, both sexual and monetary» (Akhtar, 2020: 151). Dáse conta de que romperá violentamente co seu egoísta sentimento de autosuficiencia: «An accumulation of private and public misfortunes —a copper penny rash on my palms, my mother’s death, the election of Donald Trump— would disabuse me of my will to benevolent privilege» (Akhtar, 2020: 151-152).

Como Mike Jakobs, Riaz Rind, un xestor de fondos de cobertura que se fai amigo de Ayad, reconece a natureza depredadora do sistema mentres toma un papel activo nel. Rind sabía que «The current of anger growing across the world had nothing to do with immigration», pero era todo sobre «the System that debt had created, an inescapable, asymmetrical, transnational force». Rind suxire que a economía global cancela a representación política: «The people paid into this regime with their catalogs of monthly debt payments and subscription fees, all to support what was now the only true political order of our time, a corporate regime that offered no representation, no vote, no participation». Rind conclúe que «if you weren’t part of the System, you were just grist for its gullet» (154).

Este recoñecemento da natureza destrutiva do sistema é transmitida de maneira poñente nun episodio no que se menciona o impacto que Riaz Rind tivo en Emily, unha actriz que traballa nunha obra escrita por Ayad. Emily cóntalles a Ayad e a Julia, outra actriz, que Rind a invitou a unha cita; ofrece unha fervorosa descrición da súa residencia luxosa e da súa noite pasada en restaurantes caros, entre atentos camareiros, comidas luxosas e limosiñas privadas e o impacto que isto tivo nela. O goce materialista de Emily, agravado polo estilo de vida opulento de Rind, afecta aos seus oíntes, Ayad e Julia, e tamén os excita. Axitados polo relato ansioso de Emily, Julia e Ayad encóntranse inesperadamente excitados e curiosamente atraídos o un polo outro. Nun mundo en gran medida financeiro, a linguaxe dos desexos, sen estar desconectada dos valores e ideoloxías, convértese nunha moeda, cuxo valor depende de intercambios, intereses e negociacións. A inesperada conexión entre Ayad e Julia confirma que, as persoas e os seus corpos, como ocorre coas mercadorías, tamén poden ser medidos en termos do seu valor de intercambio. Neste panorama erótico, recoñecen porén o seu papel de suxeitos degradados nun sistema económico sen sentido. Este recoñecemento é representado de xeito masoquista por Julia, cando lle pide a Ayad que a insulte:

I started to move now more like I thought she wanted me to. «Fuck me like you hate me», she hissed quietly. «Fuck me like I'm garbage». I held her against the couch, my face inches from hers, and started to drive against her harder than I thought I should. «Like I'm garbage» she said again and again. I looked up and saw us in the mirror. I didn't recognize myself. My face was flush, my eyes wide with anger and need. I saw my dark body and, beneath it, the heap of her glimmering whiteness. [...] I heard her chant as I played at rage. I stared down at her body. It glowed and mocked me. I suddenly needed more of it. I pawed and groped. I gripped her ribs and shoved and knocked and pushed. No purchase on her white flesh was enough to satisfy me. I wanted to own it. I wanted to destroy it (Akhtar, 2020: 133).

Sen status ou representatividade, Ayad e Julia convértense non só en obxectos, senón en lixo. A carne é empurrada, lista para ser «owned» «purchased», «destroyed». A rabia representada convértese nunha parte do seu intercambio, nunha dinámica incómoda onde a raza e o xénero («my dark body and, beneath it, the heap of her glimmering whiteness») tamén xogan o seu papel como marcadores de diferenza nunha cultura máis ampla de transaccións abusivas. Nunha cultura definida pola débeda e o consumo, eles interiorizan o goce de Emily a través da sexualidade, representando a súa propia comercialización e profanación.

O personaxe máis importante da novela é o pai do narrador, Sikander Akhtar, un cardiólogo nado en Paquistán que se converte nun fervoroso defensor de Donald Trump, despois de traballar para el como médico. Sikander, adepto ás mitoloxías americanas do éxito, ve as súas propias fantasías de liberdade e poder reflectidas temporalmente na figura do empresario convertido en candidato presidencial. As ideas de Sikander chocan coas posicións políticas do seu fillo e tamén coas da súa muller, cada vez máis crítica co *ethos* materialista dos Estados Unidos e as súas políticas exteriores. O libro describe a caída en desgraza da familia, xa que Sikander malgasta o diñeiro que gañou como cardiólogo nun esquema de bens raíces e na súa adicción ao xogo. Despois da morte da súa muller e de varios contratemplos profesionais e económicos, Sikander regresa a Paquistán. A atracción de Sikander por Donald Trump explica o seu propio camiño: «Trump's unruly penchant for debt and his troubles with borrowed money were widely reported in the business pages of the time... My father, like Trump, binged on debt in the '80s and ended the decade uncertain about his financial future» (Akhtar, 2020: 3). Para o narrador, Trump representa un país incapaz de enfrontar o rumbo do seu camiño neoliberal. Ao intentar comprender a fascinación do seu pai por Trump, Ayad pregunta:

What was this attachment to the man? Was it really just the memory of the helicopter rides, the spacious suite, the hooker, a tailor's tape, a lapel pin? Could it really be so banal? Or were those things standing in for something else, something more encompassing and elusive? Father always called America the land of opportunity. Hardly original, I know. But I wonder: Opportunity for whom? For him, right? (...) Isn't this what Father saw in Donald Trump? A vision of himself impossibly enhanced, improbably enlarged, released from the pull of debt or truth or history, a man delivered from consequence itself into pure self-absorption, incorporated entirely into the individualist afflatus of American eternity? (Akhtar, 2020: 22).

Refractado a través da imaxe de Trump, Sikander convértese tamén nunha lenda, nunha imposibilidade, máis que nun home. As autoimaxes ficticias que crea sobre si mesmo libéranos «from the pull of debt or truth or history». Sikander —coma moitos outros endebedados ou empobrecidos durante a recesión— atráese pola megalomanía do discurso de Trump, porque os discursos hiperbólicos de Trump e as súas viraxes ofensivas parecen contrarrestar o sentido de impotencia das súas audiencias. Varios estudosos explicaron a atracción de públicos vulnerables cara a Trump nestes termos. No seu estudo sobre o impacto da melancolía nas comunidades que apoian a Trump, Christina Tarnopolsky argumenta que «if Trump often seemed megalomaniacal, this should not be surprising since mania for Freud is defined by the fact that the individual's ego becomes conflated with his ego ideal, allowing the person to be free of any self-recriminations or reproaches for falling below this ideal, thus facilitating a grandiose sense of the self» (Tarnopolsky, 2017: 110). Tarnopolsky explica que «mania is characterized not only by a freedom from self-recrimination but also by delusional or magical thinking» (119). Isto permite aos seguidores de Trump, moitos deles angustiados pola súa incapacidade para afrontar unhas crecentes presións económicas, evitar o seu estado melancólico a través de fantasías ou conceptos erróneos que evocan momentaneamente a posibilidade dunha realidade alternativa. Ao igual que a estudosa Mary Caputi, Tarnopolsky presenta a melancolía como unha condición dominante na sociedade estadounidense, unha condición que foi exacerbada polas presións neoliberais, como indica o aumento anteriormente mencionado das taxas de suicidio, o alcoholismo e o abuso de drogas (Caputi, 2000; Tarnopolsky, 2017). Caputi considera que os sentimentos e comportamentos melancólicos poden ser desencadeados e reforzados por condicións socioeconómicas e políticas, non en menor medida pola economía capitalista e pola cultura consumista, así como polo reforzo destes a través dos medios de comunicación (Caputi, 2000). Este sentido de sacrificio tamén é destacado pola socióloga Wendy Brown, que afirma que a política da austeridade foi

presentada por políticos liberais e conservadores como unha inevitabilidade, trasladando «classic gesture of patriotism from a political-military register to an economic one, a relocation that itself indexes the neoliberal economization of the political» (Brown, 2015: 70). A lóxica da cidadanía sacrificial erguida polo modelo neoliberal, polo tanto, conduce á proliferación de suxeitos melancólicos que canalizan o autorreproche no discurso sensacionalista de líderes populistas dispostos a apuntar o dedo aos «social others/enemies», como minorías e migrantes, usados como chibos expiatorios para problemas sistémicos máis amplos.

As teorías de Mary Caputi (2000), Wendy Brown (2015) e Christina Tarnopolsky (2017) axúdanos a comprender o xiro elexíaco de obras recentes tan diferentes como *Nomadland* e *Hillbilly Elegies* e ofrecen unha visión das obras nas que se cruzan tensións económicas, políticas e culturais, como *Homeland Elegies*. Como sinala Hari Kunzru, *Homeland Elegies* trata de ambigüidades que se fixeron evidentes despois do 11 de setembro e que foron exacerbadas pola crise financeira e a presidencia de Trump: «The many unacknowledged failures of American policy and the coarsening of popular attitudes form the matrix in which Akhtar's stories grow» (Kunzru, 2020). A elexía no traballo de Akhtar supón a eclipse dun soño de pertenza explorado no contexto de crises económicas recorrentes e dunha melancolía en crecemento. Estas son aquí introducidas a través da figura de Donald Trump, pero gustaríame rematar destacando que Trump é só unha das moitas manifestacións destas e que non son exclusivas de configuracións estadounidenses.

BIBLIOGRAFÍA

- AKHTAR, Akhtar (2020): *Homeland Elegies*, Boston: Little, Brown & Co.
- AKHTAR, Akhtar and KREIZMAN, Maris (2020): «Ayad Akhtar on a New Kind of Autofiction: In Conversation with Maris Kreizman», *The Maris Review Podcast. Literary Hub*, 1 Oct, Accessed 23, March 2021. [En liña: <https://lithub.com/ayad-akhtar-on-a-new-kind-of-autofiction/>]
- ARAÚJO, Susana (2015): *Transatlantic Fictions of 9/11 and the War on Terror: Images of Insecurity, Narratives of Captivity*, London: Bloomsbury Academic.
- BAIN, Keith (2021): «Living on instinct: *Nomadland* is an elegy for our times», *Daily Maverick*, April 23. [En liña: <https://www.dailymaverick.co.za/article/2021-04-23-living-on-instinct-nomadland-is-an-elegy-for-our-times/>]
- BAUDRILLARD, Jean (2002): *The Spirit of Terrorism*, London/New York: Verso.
- BROWN, Wendy (2015): *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York: Zone Books.

- BRUDER, Jessica (2017): *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, New York/London: W.W. Norton.
- CAPUTI, Mary (2000): «American Overabundance and Cultural Malaise: Melancholia in Julia Kristeva and Walter Benjamin», *Theory & Event*, 4(3). [En liña: <https://www.muse.jhu.edu/article/32596>]
- CASE, Anne. (2015): ««Deaths of Despair» are Killing America's White Working Class» *Quartz*. Dec 30. Accessed on June 15, 2016. [En liña: <http://qz.com/583595/deaths-of-despair-are-killing-americas-working-class>]
- CASE, Anne, DEATON, Angus (2015): «Rising morbidity and mortality in midlife among white non-Hispanic Americans in the 21st century», *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 112(49), pp. 15078-15083.
- CHEN, Victor Tan (2016): «All Hollowed Out: The Lonely Poverty of America's Working Class», *The Atlantic*, Jan 16, Accessed on June 15, 2016. [En liña: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2016/01/white-working-class-poverty/424341>]
- FREEDMAN, Donna (2021): «Nomadland: An elegy» *Surviving and Thriving*, Apr. 29. [En liña: <https://donnafreedman.com/nomadland-an-elegy/>]
- FREUD, Sigmund, Strachey, J., FREUD, Anna, & ROTHGEB, C. L. (1953): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIV, London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- GOLDBERG, Matt (2021): ««Nomadland» Review: A Gorgeous Elegy for Life After the American Dream», *Collider*, Feb 19. [En liña: <https://collider.com/nomadland-review-frances-mcdormand-chloe-zhao/>]
- HAMID, Mohsin (2007): *The Reluctant Fundamentalist*, London: Penguin Books.
- KENNEDY, David (2007): *Elegy*, London: Routledge.
- KUNZRU, H. (2020): «Homeland Elegies' Sings For A Fading Dream Of National Belonging», *New York Times*, Sept.10. [En liña: <https://www.nytimes.com/2020/09/10/books/review/ayad-akhtar-homeland-elegies.html>]
- MIDDLETON, Peter (1992): *The Inward Gaze: Masculinity & Subjectivity in Modern Culture*, London/New York: Routledge.
- PEW RESEARCH CENTER (2015): «The American Middle Class Is Losing Ground», *Report*, Dec 9. [En liña: <https://www.pewresearch.org/social-trends/2015/12/09/the-american-middle-class-is-losing-ground/>]
- RANDALL, Kate (2016): «Sharp rise in US suicide rate. Eighty percent increase among middle-aged white women», *WSWS.Org*, April 23. [En liña: <https://www.wsws.org/en/articles/2016/04/23/suic-a23.html>]
- SACKS, Peter (1985): *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- TARNAPOLSKY, Christina (2017): «Melancholia and Mania on the Trump Campaign Trail» *Theory & Event* 20 (1), pp. 100-128. [En liña: <https://www.muse.jhu.edu/article/646847>]

VANCE, J. D. (2016): *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*, New York: Harper Publishers.

ZHAO, Chloé [Director] (2020): *Nomadland*. [Film]. Highwayman; Hear/Say Productions; Cordium Productions, Searchlight Pictures.

El Unamuno (1952) de Barea: historia(s) de un texto desafortunado¹

ENRIQUE SANTOS UNAMUNO
Universidad de Extremadura

Resumen: El presente trabajo analiza la fortuna del ensayo de Arturo Barea dedicado a Miguel de Unamuno, publicado en inglés en 1952. Tendremos en cuenta también la traducción española aparecida en 1959 en Argentina, así como su reedición en España en 2020. A partir de esos tres textos y de sus diferentes circunstancias de producción y horizontes de expectativas, haremos hincapié en las diferencias interpretativas dependientes de los contextos críticos de recepción (el hispano y el anglosajón, fundamentalmente). La constatación de la poca atención recibida por el ensayo unamuniano de Barea (considerado un texto menor dentro de su obra) y la dificultad de los críticos (guiados por el nacionalismo metodológico o por un imaginario estereotípico) para percibir el carácter pionero de muchas de sus tesis, nos permitirá hablar de un texto doblemente desafortunado.

Palabras clave: Arturo Barea, Miguel de Unamuno, nacionalismo metodológico, exilio, perspectiva transnacional, posturas de autor.

Abstract: *This paper analyzes the fortune of Arturo Barea's essay dedicated to Miguel de Unamuno, published in English in 1952. We will also consider the Spanish translation published in Argentina in 1959 and its reissue in Spain in 2020. Taking first into account those three texts and their different circumstances of production and horizons of expectations, we will focus on the interpretive differences dependent on the critical contexts of reception (mainly the Hispanic and the Anglo-Saxon). The verification of the little attention received by Barea's essay (considered a minor work and a failed one) and the difficulty of critics (driven by methodological nationalism or by a stereotypical standpoint) to perceive the pioneering nature of many of his insights will allow us to talk about a doubly unfortunate text.*

Keywords: *Arturo Barea, Miguel de Unamuno, methodological nationalism, exile, transnational approach, authorial postures.*

¹ Este artículo es el resultado del trabajo desarrollado en el marco del proyecto de I+D+i «Literatura & Cia: Canon, mediación y branding en los sistemas posliterarios ibéricos (ss. xx-xxi)» –CALIBRAM– (PID2021-127608NB-I00), financiado por el MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER – Una manera de hacer Europa». Para más información puede consultarse la web del proyecto: <http://www.brandingthecanon.com>.

1. EL UNAMUNO DE BAREA EN CLAVE ESPAÑOLA: LOS LÍMITES DEL NACIONALISMO METODOLÓGICO

Dentro de la progresiva y dilatada recuperación en ámbito español de la obra narrativa y crítica de Arturo Barea (más allá de las tres aclamadas novelas que componen *La forja de un rebelde*), destacan dos breves ensayos, ambos publicados originalmente en inglés. La traducción del primero de ellos, *Lorca, the Poet and his People* (Londres, Faber & Faber, 1944), inauguró la colección «Los Galeotes» del Instituto Cervantes (*Lorca, el poeta y su pueblo*, 2018), mientras *Unamuno* (Cambridge, Bowes & Bowes, 1952), el texto que aquí nos interesa, fue editado por Espasa en 2020². A primera vista, la aparición de estos dos volúmenes puede entenderse sin más como parte del proyecto de rescatar aquellas obras del autor pacense no publicadas en España³. A ello se añade el hecho de que tanto Lorca como Unamuno siguen siendo autores del canon español del siglo xx con una presencia destacada en el discurso público, por lo que su reedición parece verse respaldada en términos de oportunidad editorial.

No obstante, desde el punto de vista histórico existe una notable diferencia en lo que respecta a la recepción de ambos ensayos: si el dedicado al poeta granadino gozó de una notable difusión internacional ya desde su aparición, las páginas consagradas a don Miguel no merecieron más que un par de reseñas en el ámbito británico y tuvieron un eco casi nulo en la España franquista. Así, en una de sus puntuales e informadas revisiones anuales de la bibliografía unamuniana, Manuel García Blanco (discípulo del escritor vasco) se limitaba a consignar los datos bibliográficos del *Unamuno* de Barea un año después de su aparición, despachándolo con un lacónico «una biografía, a trechos discutible» (1953: 88). Es significativo que ese mismo año otro alumno de Unamuno, Francisco Ynduráin, en un trabajo malévolo (pero agudo por momentos) dirigido *ad personam* a la figura de Barea, no

² Ambos volúmenes deben su aparición y difusión en buena medida a los desvelos de William Chislett, quien ha hecho de la recuperación de la memoria de Arturo Barea y de la reedición de sus obras menos conocidas (o sin traducción previa al español) casi una cuestión personal. Es de justicia mencionar también a Nigel Townson, quien lleva décadas trabajando con tesón y fino sentido crítico en la recuperación y comprensión de la figura y los textos de Barea.

³ El último episodio de ese rescate es la traducción del ensayo *Struggle for the Spanish Soul* (1941), que ya había aparecido fragmentariamente en 2000 en el volumen *Palabras recobradas*, a cargo de Nigel Townson (Barea, 2000), y la del folleto *Spain in the Post-War World* (1945), éste firmado junto a Ilsa, su mujer. Ambos textos acaban de ver la luz en castellano en un mismo volumen bajo el título *Contra el fascismo* (Espasa, 2023), igualmente a cargo del mencionado Chislett, quien había prologado asimismo la reedición de ambos textos en el Reino Unido dos años antes (Londres, The Clapton Press, 2021).

mencionara siquiera su ensayo unamuniano (sí el dedicado a Lorca), máxime cuando el título de dicho artículo («Resentimiento español. Arturo Barea») incluía una referencia a las notas (inéditas hasta 1991) en las que el escritor vasco fue dejando constancia de su atribulada conciencia durante los primeros meses de la Guerra Civil⁴. Para Ynduráin, el *resentimiento* de Barea estaría ligado a su inquina por todo lo español (hasta el punto de haber adoptado la nacionalidad británica en 1948), lo que le convertiría, a su modo de ver, en un aliado subalterno de los enemigos de España, un individuo (des)ubicado en una tierra de nadie, ni español (por elección propia) ni extranjero (porque la Patria imprime carácter y Roma no paga traidores)⁵.

Por otro lado, en una necrológica publicada a principios de 1958, haciendo gala (al igual que Ynduráin, aunque con opuesta intención) de un acendrado nacionalismo metodológico⁶, el crítico José María Castellet salía al rescate del novelista *español* (como subrayaba el título de la nota) y mencionaba precisamente los ensayos dedicados por el recién fallecido Barea a Lorca y a Unamuno (sin dar mayores detalles sobre ellos) como prueba de que «sus temas tenían que ser forzosamente españoles, sobre una patria y unos hombres que habían crecido en su recuerdo, seguramente con la fuerza y el tinte obsesivo que nos producen la lejanía o la muerte» (Castellet, 1958: 105).

⁴ Al final de su artículo, Ynduráin explicitaba la referencia: «Pienso que a Barea le ocurre lo que don Miguel de Unamuno llamaba el «resentimiento trágico» (1953: 70). A continuación, se refería a un encuentro personal en casa del escritor vasco acaecido el 30 de diciembre de 1936 (un día antes de su muerte), en el transcurso del cual Unamuno habría utilizado el término «resentimiento» para referirse a los excesos anticlericales de las masas republicanas durante la guerra. Mención explícita a las notas manuscritas en las que Unamuno pergeñó su inconcluso *El resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y guerra civil españolas* se halla en un artículo posterior de Ynduráin, con motivo del cincuentenario de la muerte de Unamuno, donde se relata la misma anécdota (ya sin relación ninguna con Barea): «conservaba una de aquellas octavillas en que tomaba apuntes como germen de escritos ulteriores, y allí estaba el término «resentimiento»» (Ynduráin, 1986).

⁵ La idea de que Barea no era un escritor español, articulada por los intelectuales orgánicos del régimen franquista, es un ejemplo perfecto de ese nacionalismo metodológico que da título a esta sección de nuestro trabajo. En el texto que acompaña al catálogo de la exposición que el Instituto Cervantes dedicó a Arturo Barea en 2017 (*La ventana inglesa*) se incluye el facsímil de una carta de George Pendle (corresponsal de la BBC en España) dirigida a Arturo Barea el 14 de enero de 1952 (el mismo año de aparición del ensayo sobre Unamuno) en la que el periodista británico relata con sorpresa la visión que de Arturo Barea tenían las autoridades franquistas: «These people inform me that you are not more a Spanish writer than Santayana, or than Conrad was a Polish writer» (Chislett, 2017: 37).

⁶ Aunque el término (una derivación del individualismo metodológico weberiano) ya había aparecido en el ámbito de las ciencias sociales en los años 70 y 80 del siglo pasado, no será teorizado hasta 2002, precisamente a propósito de los estudios sobre la migración (y cumple aquí mencionar el exilio como fenómeno estrechamente relacionado, lo que nos devuelve a la figura de Arturo Barea). *El methodological nationalism* da por sentado que «the nation/state/society is the natural social and political form of the modern world» (Wimmer, Glick Shiller, 2002: 302).

Paradójicamente, ambos críticos portaban parecidas anteojeras cuando afirmaban respectivamente y de forma algo melodramática que Barea se comportaba «como si resentido por su despaisamiento quisiera destruir la fuente del sentimiento patrio» (Ynduráin, 1953: 70) o que la «tremenda soledad del destierro» en la que se desarrolló la vida inglesa de Barea culminó en «una muerte acaecida la víspera de Navidad, lejos de su país, cuando parece que los hombres tienden, por milenaria costumbre, a reunirse» (Castellet, 1958: 103). Nada más lejos de la verdad, como tendremos ocasión de ver.

Sea como fuere, esta mayoritaria falta de atención de la crítica hispana por lo que respecta al *Unamuno* de Barea explica sólo en parte la frase promocional incluida en la contraportada de la edición española de 2020, donde, a modo de *blurb*, se califica escuetamente el libro como «una joya que por fin podemos tener en nuestras manos». A decir verdad, dicha afirmación, siendo cierta en el contexto peninsular, omite el hecho de que el ensayo de Barea había visto ya la luz en español en la traducción del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal (amigo de Arturo Barea y de su mujer Ilsa, instigadora de esa traducción), publicada por la editorial argentina Sur en 1959 (como no deja de señalarse de forma cumplida en el prólogo de Chislett). La misma traducción, dicho sea de paso, que sin muchas revisiones será utilizada en esa misma edición de 2020 publicada por Espasa⁷. En realidad, no parece descabellado sospechar que la reciente aparición del *Unamuno* de Barea en el panorama editorial español debe tanto a la operación de recuperación de la obra de este último como a la renovada presencia de Miguel de Unamuno en la esfera pública al calor de las luchas políticas y culturales entabladas en torno a la memoria histórica y democrática española en los últimos veinticinco años. Esa batalla cultural es sin duda corolario de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2007, pero sus últimos episodios mediáticos (preludios a su vez de la aprobación de la reciente Ley de Memoria Democrática en octubre de 2022) han sido *Mientras dure la guerra* (2019), la película de Alejandro Amenábar (cuyo momento álgido es el enfrentamiento Unamuno-Millán Astray en octubre de 1936), o *Palabras para un fin del mundo*

⁷ Las circunstancias y la significación contextual de esa traducción del *Unamuno* de Barea llevada a cabo por Emir Rodríguez Monegal y publicada en Argentina en 1959 (vistas necesariamente en perspectiva comparada con respecto a las vicisitudes de los ensayos en torno a la figura de Lorca firmados por Barea) nos llevarían a cuestiones de tanto calado como el imaginario de la Guerra Civil española en cuanto *Last Great Cause* compartido por la izquierda internacional a partir de la década de 1940 o las declinaciones culturales de la Guerra Fría entre los años 50 y 60 del siglo pasado, sin olvidar las redes intelectuales transatlánticas tejidas al calor de la misma. El desarrollo de esos interrogantes excedería el espacio y el propósito de estas páginas, pero esperamos poder dedicarle cumplida atención en un futuro trabajo.

(2020), el documental de Manuel Menchón, que desliza y reactualiza los rumores de la propaganda republicana sobre el supuesto asesinato de Unamuno. Sin olvidar su secuela editorial: *La doble muerte de Unamuno*, un texto a caballo entre el docudrama *true crime* y el ensayo de base historiográfica firmado por Luis García Jambrina y por el propio Menchón en 2021.

El prólogo escrito por William Chislett para la edición de 2020 da buena prueba de todo lo dicho desde el momento en que pasa casi de puntillas por los argumentos, el contexto de aparición y las implicaciones del ensayo unamuniano de Barea, mientras dedica buena parte de sus escasas páginas a recordar «el enfrentamiento épico» (Chislett, 2020: 14) entre Millán Astray y Unamuno en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el 12 de octubre de 1936 y el «mítico discurso» (11) del filósofo en esa ocasión. Un incidente que, coincidiendo con el rodaje y estreno de la película de Amenábar dio lugar entre 2018 y 2020 a múltiples y repetitivos ejercicios periodísticos y a algunas (pocas) aportaciones valiosas en sede historiográfica. El *trait d'union* entre Arturo Barea y la anécdota del Paraninfo utilizado por Chislett es, claro está, la figura de Ilsa Barea (la mujer de Arturo), quien, como es sabido, tradujo al inglés la celeberrima recreación del incidente del 12 de octubre escrita por el también exiliado Luis Portillo y publicada en diciembre de 1941 en la revista *Horizon*. Para acabar de cerrar el círculo, dicho texto apareció junto a un breve fragmento de *La ruta*, el segundo de los volúmenes de la trilogía de Barea, traducido también por Ilsa⁸, ambos bajo el epígrafe común «Two brave men».

En sus afirmaciones a propósito del texto de Portillo y de la presencia del incidente del Paraninfo en el ensayo unamuniano de Barea (que queda así magnificada), Chislett se deja guiar por Colette y Jean-Claude Rabaté, biógrafos oficiales de Unamuno y actores relevantes de estos últimos episodios de *Paraninfomanía*. No obstante, es preciso recalcar que dicho incidente tiene un papel insignificante en el texto de Barea, cuyo verdadero objetivo al trazar la semblanza de la figura de Unamuno ha de ser entendido en su propio contexto y no desde un punto de vista presentista. A pesar de ello, los dos estudiosos franceses incluyen el *Unamuno* de Barea en su reconstrucción de fuentes *legendarias* y *mitificadoras* de ese suceso histórico («Hacia la leyenda y el mito» es el título de ese capítulo de su trabajo sobre Unamuno

⁸ A título de curiosidad, añadiremos que, más allá de ese lugar textual compartido, la relación de Barea con Portillo, como con otros exiliados españoles en Londres, no debía ser muy fluida. Luis Monferrer Catalán señala, a propósito de Barea, que «personas que trabajaron en la BBC destacaban su tendencia a sentirse superior» (2007: 428), para luego remitir en nota a la fuente de dicha afirmación: una entrevista precisamente con Luis Portillo y su esposa Cora Blyth el 17 de julio de 1987.

y la Guerra Civil), afirmando que, respecto al éxito de la recreación de Luis Portillo (a través del uso que de ella hizo el historiador Hugh Thomas en su *best seller* sobre la Guerra Civil publicado en 1961, de enormes consecuencias editoriales), «queda por completo desconocida otra versión del incidente publicada por primera vez en 1952 por Arturo Barea en colaboración con su mujer» (Rabaté, 1998: 209). Si es posible convenir en que, como hemos afirmado, el texto de Barea no tuvo gran repercusión ni en su versión original inglesa ni en la traducción de Rodríguez Monegal (por la que citan ambos estudiosos franceses), nos permitimos discrepar sobre el hecho de que la versión adoptada por Barea fuera totalmente desconocida.

En realidad, como el propio escritor pacense explicita en su texto, sus ideas sobre lo ocurrido el 12 de octubre de 1936 provienen de Guillermo de Torre, «a distinguished Spanish critic in exile (whose essay *The Agony of Unamuno* supplies otherwise hardly accessible material on Unamuno's end)» (Barea, 1952: 56)⁹. Un poco más adelante, a propósito de la muerte de Unamuno y de su testamento político, se vuelve a recurrir a la autoridad del yerno español de Jorge Luis Borges (a quien sería exagerado calificar de exiliado, como hace Barea), quien en el ya mencionado ensayo citaría «reports of a Dutch journalist to whom Unamuno spoke shortly before his death» (57)¹⁰. Para ser precisos, la versión proporcionada por de Torre de lo ocurrido durante los últimos meses de vida de Unamuno (desde el 12 de octubre de 1936 hasta su muerte el 31 de diciembre de ese mismo año) había aparecido ya en el artículo titulado «Unamuno o el rescate de la paradoja», publicado en la revista bonaerense *Sur* nada más conocerse la muerte del escritor vasco (Torre, 1937). Dicho texto (ligeramente retocado) sería incluido posteriormente por Guillermo de Torre en su colección de ensayos *La aventura y el orden* (1943). En esa nueva edición, ya pasados algunos años desde la muerte

⁹ «Guillermo de Torre —cuyo ensayo *La agonía de Unamuno* facilita material de muy difícil acceso sobre la muerte de Unamuno» (Barea, 1959: 77; 2020: 129).

¹⁰ En honor a la verdad, de Torre nunca escribió un ensayo titulado «La agonía de Unamuno». «The Agony of Unamuno, Guillermo de Torre» fue el título que Ilsa Barea puso a una traducción suya realizada suturando varios de los ensayos dedicados a Unamuno por de Torre incluidos en el volumen *La aventura y el orden* (Losada, 1943) y posteriormente en *Tríptico del sacrificio. Unamuno, García Lorca, Machado*, publicado también por Losada en 1948 (por el que citamos). La traducción de Ilsa apareció ese mismo año en la revista *New Mexico Quarterly* (18, 2, 1948, pp. 141-151), gracias a las gestiones del crítico y traductor portorriqueño Ángel Flores, como se deduce de las cartas inéditas entre el matrimonio Barea y Guillermo de Torre a partir de 1946 (Biblioteca Nacional de España, MSS 22819/30). Mientras en su *Unamuno* (1952), dirigido a un público anglosajón, Barea sólo menciona el título inglés creado por Ilsa, Rodríguez Monegal, teniendo en mente un público hispanohablante, decide incluir en su traducción también la referencia del libro publicado en 1943): «Guillermo de Torre (*La aventura y el orden*, pág. 40) cita el informe de un periodista holandés al que habló Unamuno poco antes de su muerte» (Barea, 1959: 78; 2020: 132).

de Unamuno, el propio autor juzgó necesario revelar las fuentes de la versión que hizo suya en 1937. Si en el texto de *Sur* se alude sólo a conversaciones mantenidas por Unamuno con el hispanista holandés Johan Brouwer (calificado de «periodista»), en 1943 se remite ya a «reportajes aparecidos en *Vendredi* y *L'Humanité*, hojas parisienses de izquierda» (Torre, 1948: 15). Referencias, estas dos últimas, ausentes del texto inglés del *Unamuno* (1952) de Barea y que serán incorporados por Rodríguez Monegal en su versión española de 1959, con cita literal de los añadidos que de Torre hizo en la versión de 1943 a su texto de 1937 (Barea, 1959: 78-79). Una prueba más (si hiciera falta) de que las vicisitudes de Unamuno durante los primeros meses de la Guerra civil y hasta su muerte le interesaban más al crítico y traductor uruguayo (y al público al que se dirigía) que al autor del ensayo original.

Se diría que, en su ansia por llegar al texto de Portillo como última capa geológica de la leyenda en torno al enfrentamiento Unamuno-Millán Astray, el matrimonio Rabaté descuida el complejo y multifactorial proceso de rehabilitación a que fue sometida la figura unamuniana en los círculos intelectuales republicanos durante los años de la guerra y tras la muerte del filósofo (entre 1937 y 1939). Rehabilitación posibilitada por el giro final del 12 de octubre de 1936, como muestra a las claras el mencionado texto publicado por de Torre en la revista *Sur*, con el cuerpo de Unamuno aún caliente. Lo que entonces era un más bien tímido voto de confianza, en un contexto aún bélico, daría paso más tarde a ese tríptico de la memoria republicana en el que Unamuno, por arte de birlibirloque, pasaba a compartir trinidad mártir con Lorca y Machado¹¹, al menos en ciertas franjas de la memoria republicana.

Por su parte, Jon Juaristi (otro de los biógrafos de Unamuno), con opuesta intención a la de los estudiosos franceses (pues sustituye el intento hagiográfico de éstos por cierta antipatía respecto a Unamuno) y claramente guiado por fines presentistas, se empeña en dedicar una parte sustancial de su reseña sobre la edición de *Unamuno* publicada por Espasa en 2020 a recalcar la falsedad de la versión dada por Luis Portillo del episodio del Paraninfo y a contrarrestar con ánimo de converso ese «relato canónico del antifranquismo» (Juaristi, 2020: 50) que, a su modo de ver, late bajo el ensayo de Barea. Afirma asimismo que la recreación de Portillo (amplificada por Hugh Thomas) «ha pasado a la reciente película de Alejandro Amenábar, *Mientras dure la guerra*» (50). Algo a todas luces errado, pues, para empezar, el texto fílmico de Amenábar bebe sobre todo de la versión

¹¹ Para una visión de conjunto de la capitalización simbólica de la figura unamuniana por parte del exilio español a partir de 1939, véase Martín Gijón (2018).

del incidente y del discurso de Unamuno elaborada por Emilio Salcedo (a partir de fuentes hemerográficas y testimoniales) en su célebre biografía de Unamuno (*Vida de Don Miguel*, 1964), con el objeto precisamente de contrarrestar la de Portillo¹². Por otro lado, como ya señalamos a propósito del estudio del matrimonio Rabaté, en el árbol genealógico de las (per)versiones del duelo Unamuno-Millán Astray, la de Portillo y la de Guillermo de Torre (el guía de Barea en este aspecto, como bien sabemos) pertenecen a ramas diferentes, si bien no es éste el lugar adecuado para dilucidar esas cuestiones.

Por seguir en la órbita académica hispánica, será Gregorio Torres Nebrera quien, a pesar de considerar la monografía consagrada por Barea al escritor vasco «de inferior calidad a la anterior» (refiriéndose al libro sobre Lorca), le dedicará un comentario razonado. En efecto, Torres reserva algunas páginas de su monografía sobre Barea para analizar las tres secciones del ensayo, destacando los puntos afines entre ambos escritores (en especial, la preocupación por «el problema de España» en un contexto posbélico de polarización: tercera guerra carlista de 1872-1876 / Guerra Civil de 1936-1939) y subrayando con acierto la agudeza analítica y crítica de Barea en sus textos de naturaleza teórica y reflexiva. Todo ello para concluir que el escritor pacense está «bastante identificado y se diría que hasta coincidente en alto grado con las teorías de Unamuno, tan fuertemente somatizadas en su ensayo» (Torres Nebrera, 2002: 177). En una línea laudatoria semejante, si bien a partir de una dirección opuesta (no en el sentido de Barea hacia Unamuno sino partiendo del planeta Unamuno para llegar a Barea), se expresa Mario Martín Gijón en su breve exégesis sobre el texto que nos ocupa, todo ello con el trasfondo del exilio republicano y su reelaboración de la figura de don Miguel. Tras subrayar atinadamente el carácter de mediador de Barea y de otros intelectuales exiliados, merced a su inserción intercultural a caballo entre países y culturas, el autor sigue en lo sustancial los pasos de Torres Nebrera cuando insiste en la identificación de Barea con Unamuno, calificando el texto como «un ensayo original y vigoroso» (Martín Gijón, 2018: 175), pero sin desarrollar esa afirmación.

En resumen, como hemos podido ver en esta primera parte del trabajo, tanto la versión inglesa de 1952 como la traducción de 1959 del *Unamuno* de Barea han sido bastante desatendidas por la crítica hispana, ya sea de filiación franquista o antifranquista. Predomina en ambos casos una concepción

¹² «Para la redacción del relato de este incidente he desechado por inexacta la versión de Luis Portillo [...], que es la que aprovecha Hugh Thomas en su libro sobre nuestra guerra» (Salcedo, 1970: 416).

doméstica de Unamuno que imposibilitaba la cabal comprensión del intento de Barea (en cuanto escritor situado en una red intelectual transnacional y cosmopolita) de insertar la figura del escritor vasco en un contexto mundial (léase occidental), sin olvidar la posible dimensión ejemplar y de emulación con que Barea encaraba ciertas posturas autoriales¹³ y ciertas disposiciones de Unamuno en el escenario representado por el campo intelectual de su tiempo. Por otro lado, la reaparición en España de la traducción de Rodríguez Monegal en 2020, ya en un contexto español, ha coincidido con una batalla cultural por la memoria del conflicto civil entre españoles en la que las interpretaciones del texto han adoptado un sesgo presentista (consecuencia una vez más del nacionalismo metodológico y político) más interesado en arrimar a su sardina el ascua de la actuación de Unamuno durante la Guerra Civil que en arrojar luz sobre el contexto geopolítico y cultural en que se hallaba inmerso Barea en el momento de escribir su ensayo.

2. EL UNAMUNO DE BAREA EN CLAVE ANGLOSAJONA: DEL IMAGINARIO ACADÉMICO EXOTISTA A LA PERSPECTIVA TRANSNACIONAL

Aun habiendo recibido una atención ligeramente mayor por parte de la crítica anglosajona, esa misma incompreensión, si bien por motivos diferentes, parece haber sido también el destino del ensayo unamuniano de Barea en su propio contexto de producción. Si los sesgos del nacionalismo metodológico han tendido a permear los trabajos en torno al autor pacense escritos *desde/para* España, en el caso de las contribuciones británicas se aprecia no pocas veces un imaginario estereotípico de la Guerra Civil (entendida como *The Last Great Cause*) que, a la postre, esconde una visión exotizante de España y de su historia¹⁴.

Buen ejemplo de ello es la extensa reseña anónima aparecida el 5 de diciembre de 1952 en *The Times Literary Supplement*. Utilizando el libro

¹³ El concepto de *posture littéraire*, a caballo entre el análisis retórico y el sociológico ha sido teorizado por Jérôme Meizoz, para quien dicha noción implica el estudio de los autores tanto en lo relativo a «la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.)» como en todo lo que atañe a «l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l' *ethos*» (Meizoz, 2007: 21). Aspectos ambos que, a propósito de Unamuno, Barea encara de forma sucinta pero muy lúcida.

¹⁴ Hace ya más de tres décadas, Enrique Ucelay da Cal describió los rasgos de ese imaginario exotista basado «en ideas preconcebidas y estereotipos heredados culturalmente» (1990: 23), subrayando además su carácter contextual, en virtud no tanto del objeto observado como del origen de la mirada: «[e]l apoyo a la respectiva «causa española» se dio como ciclo cerrado en cada país, donde el mismo hecho de existir unas simpatías incitó nuevas solidaridades contrarias, planteándose un proceso de redefinición por contraste» (24).

de Barea a modo de excusa, el autor de dicha reseña se limitaba a trazar una semblanza de la figura de Unamuno que iba desgranando uno por uno casi todos los lugares comunes de la vulgata crítica esteticista y filosófica en torno al escritor vasco (eternas paradojas, existencialismo, irracionalismo, indomables y cambiantes posiciones contra esto y aquello...). De esta forma, Unamuno emerge como la ambivalente y necesaria encarnación de una España arisca e irracional opuesta al empirismo, la flema y el sentido común británicos. No extraña, así pues, que el autor de la reseña considere que el acercamiento sociológico ensayado por Barea para abordar la figura de Unamuno peca de un exceso de contención y nos devuelve «rather a frigid picture of the man» (Anónimo, 1952: 801) o que eche de menos un análisis estilístico conjugado con el típico acercamiento biográfico anecdótico tantas veces utilizado para hablar del escritor vasco («We are not told of the powerful swing of the master's prose nor of the marvellous string of perhaps legendary anecdotes which have grown up round Unamuno», 801). A la postre, la reseña parece ser más un pretexto para expresar la propia visión de Unamuno y de España que una lectura crítica del ensayo de Barea.

Más centrada se mostraba la recensión de Kenneth S. Reid aparecida en el *Bulletin of Hispanic Studies* en 1954. En este caso, el autor reconocía el mérito de un libro breve y de carácter propedéutico que a pesar de ello conseguía sortear las trampas de la simplificación excesiva, describiendo de forma cabal «the contrasts and contradictions of Unamuno's complex thought without any sacrifice of coherence or readability» (Reid, 1954: 59). No obstante, al igual que el reseñista anónimo del *TLS*, Reid echa de menos una mayor insistencia en los aspectos *literarios* y esteticistas de rigor, lo cual le impide captar la argumentación sociológica y material que sostiene el retrato de Unamuno esbozado por Barea. Un aspecto éste en el que tanto la crítica hispana como la anglosajona tienden a coincidir.

Más allá de estas pocas reseñas informativas y periodísticas, que por imperativos de formato y a falta de distancia histórica se centran en el libro como objeto de reciente aparición en el mercado y dejan de lado la figura y la obra del autor reseñado, es interesante detenerse en algunos trabajos de crítica académica contemporánea que, disfrutando de una mayor perspectiva, proporcionan una visión de conjunto más informada. A ese respecto, cumple señalar que las peculiaridades del escritor pacense lo hacen especialmente interesante, sea por haber publicado la mayoría de su obra en inglés, sea por haberse insertado durante su exilio británico (contrariamente a lo sugerido por Ynduráin o Castellet) en una red intelectual cosmopolita y transnacional,

en buena medida gracias al capital social acumulado en la Oficina de Censura de prensa extranjera del gobierno republicano durante la primera mitad de la Guerra Civil pero, sobre todo, merced al capital social y cultural acumulado de la mano de su relación con la cosmopolita Ilsa, una pieza clave en el devenir vital e intelectual de Arturo Barea¹⁵.

En una por lo demás excelente biografía crítica publicada en español y en inglés en diferentes versiones¹⁶, Michael Eaude declina de todas las formas posibles la asunción básica que recorre todo su trabajo: la gran producción literaria e intelectual de Barea se da entre 1937 y 1944 (coincidiendo con su compromiso ideológico izquierdista). A partir de ese momento, las derivas liberales e individualistas, las componendas pequeñoburguesas y la búsqueda de vagos valores universales lo habrían convertido literalmente en «a writer without a future» (Eaude, 2009: 135)¹⁷. Plasmación perfecta de esa dicotomía ideológico-creativa es la que Eaude establece en múltiples ocasiones entre *Lorca, the Poet and his People* (1944) y *Unamuno* (1952). A su juicio, si el primer ensayo, con su interpretación del autor granadino como poeta étnico y de clase explicado a un público anglosajón, puede ser visto nada menos que como «an early example of cross-cultural studies, comparing different modes of viewing death and sex in Spain and Britain, and seeking to integrate them with their political context» (135), el texto sobre Unamuno «reads like the commission it was: its lack of passion makes it unattractive and so a failure in its purpose of stimulating university students' interest in Unamuno» (139). El motivo de ese fracaso sería que, bajo el ensayo dedicado a Unamuno subyacería «the drying up of Barea's imagination and the stultification of his political views» (139). Una posición mantenida (aunque algo matizada) en la reseña que Eaude dedicó en 2021 a la edición española de *Unamuno* y a otros textos reeditados en el Reino Unido: «*Unamuno* is an interesting essay, but lacks the passion and vitality of Barea's writing in the trilogy, *Struggle for the Spanish Soul* or his essay on Lorca» (Eaude, 2021: 830).

Como apuntó en su día Torres Nebrera, refiriéndose precisamente a los juicios de Eaude (que el estudioso español consideraba un tanto superficiales en ocasiones), parece que «el crítico está más preocupado por hallar indicios

¹⁵ «Tanto en términos lingüísticos como intelectuales, y emocionales, la contribución de Ilsa al trabajo de Arturo no se puede subestimar. Ilsa le proporcionó estabilidad, inspiración e incluso los medios gracias a los cuales pudo escribir» (Townson, 2000: XXV).

¹⁶ Tras las ediciones de la Editora Regional de Extremadura en 2001 y la de Sussex Academic Press en 2009 (por la que citamos), la editorial Renacimiento volvió a publicarla en 2022.

¹⁷ No en vano, el título de la tesis doctoral que subyace al trabajo de Eaude recalca intencionadamente la adscripción de clase del autor español: *Arturo Barea. Unflinching Eye. Life and work of a working-class writer*.

de una postura ideológica dominante que por adentrarse verdaderamente en los valores (o contravalores) literarios de los textos en cuestión» (2002: 10-11). Desentrañar el trasfondo ideológico y cultural de las posiciones de EAUDE requeriría un espacio del que no disponemos. Baste decir que tal empeño nos llevaría sin duda al complejo nudo de problemas que gira en torno a la Guerra Fría cultural y al denso entramado de redes geopolíticas e intelectuales activado desde el final de la 2ª guerra mundial y hasta al menos la segunda mitad de los años 60, una encarnizada batalla por la hegemonía intelectual entre la propaganda prosoviética de la Komintern y los artífices de lo que Peter Coleman denominó la *conspiración liberal*, pilotada desde los Estados Unidos con el firme apoyo de la CIA¹⁸. Sea como fuere, parece claro que ni el nacionalismo metodológico ni la crítica ideológica de bloques pueden ayudarnos a entender de forma cabal la labor mediadora y la (des)ubicación transnacional subyacente a las posiciones y a la obra de muchos escritores exiliados (siendo Barea a este respecto un verdadero *case in point*).

Hace ya un cuarto de siglo que Francisco Caudet lanzó su exhortación a *dialogizar* el exilio (una actitud plasmada a la perfección en la introducción a la excelente edición de *La forja de un rebelde* a cargo del mencionado Caudet, aparecida en 2019) y a liberarlo de todo ese componente ligado precisamente al nacionalismo metodológico. Mari Paz Balibrea, no por casualidad en una posición académica y disciplinar *externa* desde el punto de vista de la geopolítica de los saberes universitarios, es una de las estudiosas que más han hecho por superar esa tendencia dentro de los estudios del exilio cultural español (y no sólo) a confundir los objetos científicos con los sujetos de conocimiento, con la consecuencia de que dichos estudios se ven aquejados en no pocas ocasiones por «the pathos of melancholia and the shadow of nostalgia» (Balibrea, 2005: 6), cuando no atenazados por lo podríamos llamar (en una actualización léxica del legado unamuniano) una obsesiva *fibromialgia nacional*, en detrimento de la necesaria comprensión del funcionamiento transnacional de los sistemas literarios.

Resultado de esa renovadora toma de posición es la excelente tesis de Eva Nieto McAvoy (2017), dirigida por la misma Balibrea. A partir del concepto de esfera pública transnacional y del carácter cosmopolita de la obra de

¹⁸ Para establecer un marco de intelección de estas cuestiones, sigue siendo de obligada lectura el documentado trabajo de Stonor Saunders (2000). Una sucinta (y sesgada hacia el campo liberal) visión de las dimensiones políticas y estratégicas de la cultura en ese contexto puede verse en Ruiz Durán y Peña Ramos (2013). En lo tocante a las declinaciones latinoamericanas de dicha cuestión (con importante presencia de exiliados españoles republicanos), resulta muy útil la visión de conjunto aportada por Franco (2002).

Barea, la autora lleva a cabo una pormenorizada reconstrucción de las redes intelectuales (y editoriales) británicas y transnacionales, así como de los proyectos político-culturales y las tomas de posición que permiten dar cuenta de la figura y la obra de Barea durante la guerra civil (1936-1937), el posterior exilio en Francia (1938) y, sobre todo, en Gran Bretaña (1939-1957). No obstante, quizá debido al relativamente escaso interés y a la incompreensión que la figura de Unamuno ha encontrado muchas veces en el ámbito anglosajón (en comparación con Francia, Italia o Portugal, por ejemplo), es sintomático que en la tesis de Nieto McAvoy el insistente interés de Barea por Unamuno, plasmado en sus textos críticos sobre literatura (y en el ensayo monográfico que nos está ocupando a lo largo de estas páginas) haya sido algo desatendido o malinterpretado en beneficio de las figuras de Lorca o de Machado, entendidas (según cierta vulgata estereotípica del exilio muy enraizada precisamente en ámbito anglosajón) como la esencia de la cultura (popular) española, en la que Unamuno aparentemente no tendría cabida.

No obstante, la atenta lectura del *Unamuno* de Barea efectuada al trasluz de algunos de esos otros textos escritos por el autor en calidad de crítico cultural y literario como pueden ser, por citar sólo algunos, «Ortega y Madariaga» (1947), «Literatura española contemporánea» (1951) o «Un cuarto de siglo de literatura española» (1953)¹⁹ sería suficiente para matizar y completar esa primera y apresurada interpretación. Una vez más, tal empeño excedería el espacio del que disponemos. Ya nos hemos referido al hecho de que uno de los atractivos de los ensayos de tema literario de Barea reside precisamente en su carácter no puramente esteticista y, en concreto, en su enfoque material y sociológico de raigambre sartreana, pero muy en línea también con ciertos presupuestos de los actuales estudios sobre la historia de los intelectuales. De ahí, quizá, los comentarios clasistas de algunos críticos españoles (no necesariamente del ámbito franquista), siempre dispuestos a subrayar con desdén el carácter autodidacta del proletario Barea y su incapacidad de acceder a las altas cotas del saber literario, reservadas a espíritus más refinados (y de extracción social más afortunada, cabe suponer).

A pesar de ello, es precisamente en esa mirada sociológica donde la interpretación de Unamuno dada por Barea se revela más atinada y pionera, pero también intempestiva a la altura de los años 40-50 del siglo xx, lo que ha motivado el desinterés crítico por un ensayo más enjundioso de lo que se suele reconocer. Destacan a ese respecto las intuiciones (en la línea del estudio del mercado de los bienes simbólicos acometido por Pierre Bourdieu)

¹⁹ Todos ellos pueden leerse en Barea (2000).

referidas a las relaciones entre el campo literario español de finales del siglo XIX y el proyecto intelectual y creador de Unamuno, quien, a la sazón, «would not fit into any of the intelectual sets which formed round some dominant figures» (Barea, 1952: 11)²⁰, en alusión a Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y Francisco Giner de los Ríos. Una posición en el campo intelectual que, salvando las distancias entre ambos autores, nos trae a la memoria las consideraciones vertidas por el narrador en «Frente al mar», uno de los capítulos de *La ruta* (el segundo volumen de *La forja de un rebelde*), donde se narran las sucesivas decepciones del joven Barea en su intento por frecuentar los círculos oficiales del Ateneo, los medios bohemios de las tertulias de café y la aristocrática izquierda reunida en torno a la Institución Libre de Enseñanza, con el fin de emprender la carrera literaria, de inmediato descartada.

A nuestro parecer, la conclusión que se obtiene de la lectura atenta de los tres capítulos en los que se divide el ensayo de Barea es que, más allá de las posibles objeciones y desacuerdos que el autor pueda expresar frente a ciertas posiciones unamunianas (disensiones en las que suelen centrarse principalmente los críticos, en especial los anglosajones), su simpatía y atracción por la figura del escritor vasco en bloque (lo que José Bergamín denominaba la *entereza* de Unamuno), por su estrategia intelectual, es patente, contrariamente a lo que sucede con figuras como las de Ortega o Madariaga, cuyo elitismo y evolucionismo social eran rechazados de plano por el escritor pacense. A Barea le interesan sobremanera las ya mencionadas posturas de autor y las estrategias promocionales de un Unamuno guiado por «a shrewd sense of publicity» (1952: 40) y empeñado en alcanzar una posición única y aislada en el campo intelectual del primer tercio del siglo XX, algo bien visible ya desde los ensayos finiseculares que componen *En torno al casticismo*: «Unamuno had established himself as a heterodox, controversial thinker and taken his stand in an isolation which was a source of strength as well as of vulnerability» (19).

Frente a las lecturas de Unamuno propias del nacionalismo metodológico en esos lejanos años 40-50 del siglo pasado (tanto en la España franquista como en el exilio), trufadas de la ya mencionada *fibromialgia nacional* (el tan usurado dolor de España unamuniano), de sentimientos religiosos, de hondas filosofías y de alquimias del verbo, la visión ofrecida por Barea vislumbraba de forma pionera (pero también intempestiva) la coherencia del

²⁰ «no encajaba en ninguno de los grupos intelectuales formados en torno a algunas figuras preeminentes» (Barea, 1959: 17; 2020: 38).

proyecto intelectual unamuniano²¹. Un proyecto obviado, cuando no malentendido y tergiversado por la crítica en líneas generales, no sólo durante la dictadura (por motivos evidentes) sino también cuando la vulgata historiográfica de la Transición democrática convirtió el proyecto de Ortega y Gasset (el anti-Unamuno por muchos conceptos) y sus acólitos en el troquel de la Modernidad normativa y liberal. Ironías del destino, en estas primeras décadas del siglo XXI, de la mano de las luchas culturales y políticas por la memoria, el Unamuno de la Guerra Civil parece haber ganado la batalla y vuelve a entrar en tromba en la esfera pública, no tanto ya (o no sólo) como santo cultural y elemento de un canon literario nacional férreamente controlado por las instituciones, sino como una *celebrity* más, un autor-marca objeto de *merchandising* en la era del *branding* cultural y literario. Una lectura más atenta del *Unamuno* de Barea quizá podría contribuir a entender mejor el porqué de todo ello.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: UN TEXTO DESAFORTUNADO

A la postre, el Barea posterior a 1945 parece ver en Unamuno una figura intelectual con la que confrontarse, minimizando las diferencias ideológicas y sociales para recalcar los paralelismos contextuales²². Una figura que, en la visión de Barea, supo hacer de su yo una teoría, encarando los problemas de su personalidad «as the problems of other Spaniards, of his country as a whole, and of humanity» (Barea 1952: 8)²³. A la altura de mediados del siglo XX, en el doble contexto posbélico de su exilio, Barea quizá hubiera suscrito esa descripción referida también a sí mismo y a su proyecto intelectual. En una carta fechada el 24 de junio de 1946 y dirigida al ya mencionado Guillermo de

²¹ La mejor (por no decir la única) descripción comprensiva de la evolución de Unamuno en términos de proyecto intelectual que conocemos (teniendo en cuenta todos los aspectos de su trayectoria, más allá de compartimientos estancos tan del gusto de los «especialistas») es la proporcionada por el excelente estudio de Stephen G. H. Roberts (2007).

²² En un texto que Nigel Townson, tras expresar sus dudas sobre si llegó a publicarse, decide titular «Socialismo como religión», Barea opone el verdadero socialismo, «la vieja fe socialista, limpia y clara» (Barea, 2000: 571) al socialismo real instaurado en la Unión Soviética, criticando duramente su imposición por medio de la violencia. Y añade: «Tal vez el punto más importante que es necesario aclarar. *Someter no es convencer*» (571; la cursiva es mía). Un *dictum* de indudables resonancias unamunianas, aplicado en este caso no al bando nacional de la Guerra civil española sino a la praxis del régimen estalinista. Townson sitúa la redacción del texto «en algún momento después del año 1945» (Barea, 2000: 567). Algunas referencias cronológicas internas permiten fecharlo entre 1955 y 1957 (año de la muerte de Barea).

²³ «como problemas de los demás españoles, como problemas de la nación entera y de toda la humanidad» (Barea, 1959: 13; 2020: 32).

Torre²⁴, Barea argumentaba que, a su modo de ver, el arte universal estaría compuesto por «el conjunto de obras individuales (regionales, nacionales o raciales) que por su mérito artístico merecieron ser incorporadas al acervo común», sin perder por ello la huella de sus orígenes. En otras palabras «[c]uando una obra de arte española pasa a ser universal, es simplemente que algo, lo mejor de España, se ha incorporado al mundo».

Lo que era válido para la obra de Lorca a la altura de 1942-1946 sería argumentado años más tarde (en su ensayo de 1952) a propósito de la figura y el proyecto intelectual de Unamuno. Con la diferencia de que las afinidades (intelectuales, genológicas y vitales) entre Barea y el escritor vasco son quizá más evidentes que las que podían unirle con Lorca, más allá del contexto ideológico y político en el que los textos dedicados por Barea al granadino fueron escritos (durante la 2ª guerra mundial). No obstante, ni el *establishment* crítico nacional (dentro o fuera de España, en la diáspora del exilio) ni el internacional (especialmente el anglosajón, en el que Barea se movía en esos años) podían asimilar un discurso a todas luces intempestivo. El *Unamuno* de Barea se convirtió así en un texto *desafortunado* en un doble sentido. Internamente desafortunado porque así han sido considerados sus argumentos y sus conclusiones por parte de casi todos los (pocos) críticos que se han dignado dedicarle unas palabras. Externamente desafortunado porque la poca atención crítica recibida no ha acertado en líneas generales a la hora de ubicar el ensayo de Barea en su contexto de producción ni ha sabido percibir su carácter pionero dentro de la bibliografía de tema unamuniano.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1952): «In permanent opposition», *The Times Literary Supplement*, Friday, December 5, p. 801.
- BAREA, Arturo (1952): *Unamuno*, Cambridge: Bowes & Bowes.
- BAREA, Arturo (1959): *Unamuno*, trad. Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires: Sur.
- BAREA, Arturo (2000): *Palabras recobradas. Textos inéditos*, ed. Nigel Townson, Madrid: Debate.
- BAREA, Arturo (2020): *Unamuno*, trad. Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Espasa.

²⁴ Quien había deslizado algunas críticas respecto a *Lorca, the Poet and his People* (1944) en otra misiva encaminada esta vez a Ilsa Barea el 10 de junio de ese mismo año de 1946, preocupado quizá por la lectura excesivamente ideologizada y popularizante que Barea daba del poeta granadino e interesado en destacar el valor «universal» de su poesía.

- BLANCO, Manuel García (1953): «Crónica unamuniana (1952-1953)», *Cátedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, vol. 4, pp. 85-105.
- CASTELLET, José María (1958): «En la muerte de Arturo Barea, novelista español», *Papeles de Son Armadans*, Tomo VIII, nº XXII, pp. 101-106.
- CHISLETT, William (2017): «Del Madrid de la guerra civil al exilio en la campaña inglesa», *Arturo Barea. La ventana inglesa*, Madrid: Instituto Cervantes, pp. 21-40.
- CHISLETT, William (2020): «Prefacio» a BAREA (2020), pp. 9-21.
- EAUDE, Michael (2009): *Triumph at Midnight of the Century. A Critical Biography of Arturo Barea*, Sussex Academic Press.
- EAUDE, Michael (2021): Reseña de las reediciones de *Struggle for the Spanish Soul /Spain in the Post-war World* (translated by Ilsa Barea, with a foreword by William Chislett, London, The Clapton Press, 2021 y *Unamuno*, traducción de Emir Rodríguez Monegal, con prefacio de William Chislett, Barcelona, Espasa, 2020, *Bulletin of Spanish Studies*, 98 (5), pp. 829-830.
- FRANCO, Jean (2002): *The Decline & Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge (Mass.) & London: Harvard University Press.
- JUARISTI, Jon (2020): «El Unamuno de Barea: la forja de una imagen», *Letras libres*, septiembre de 2020, pp. 49-51.
- MARTÍN GILJÓN, Mario (2018): *Un segundo destierro. La sombra de Unamuno en el exilio español*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert/Ayuntamiento de Bilbao.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Postures littéraires: Mises en scènes modernes de l'auteur. Essai*, Genève: Slatkine.
- MONFERRER CATALÁN, Luis (2007): *Odisea en Albión: los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña (1936-1977)*, Madrid: Ediciones de La Torre.
- NIETO MCAVOY, Eva (2017): *A Spaniard in Hertfordshire: The Intellectual Exile of Arturo Barea*, Tesis doctoral, Birkbeck: University of London.
- RABATÉ, Colette y RABATÉ, Jean-Claude (2018): *En el torbellino. Unamuno en la Guerra Civil*, Madrid: Marcial Pons.
- REID, Kenneth S. (1954): Reseña de Arturo Barea, *Unamuno* (1952) y de Roy Campbell, Lorca (1952), *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (1), pp. 59-61.
- ROBERTS, Stephen G. H. (2007): *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*, Salamanca: Universidad.
- RUIZ DURÁN, Francisco J. y PEÑA RAMOS, José A. (2013): «La dimensión política y estratégica de la cultura: intelectualidad y arte durante la guerra fría cultural», *Revista política y estrategia*, nº121, enero-junio, pp. 61-91.
- SALCEDO, Emilio (1970): *Vida de don Miguel*, 2ª ed. corregida, Salamanca: Anaya.
- STONORS SAUNDERS, Frances (2000): *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, Nueva York: The New Press.
- TORRE, Guillermo de (1937): «Unamuno o el rescate de la paradoja», *Sur* (Buenos Aires), nº 28, enero, pp. 60-65.

- TORRE, Guillermo de (1948): *El tríptico del sacrificio. Unamuno, García Lorca, Machado*, Buenos aires: Losada.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2002): *Las anudadas raíces de Arturo Barea*, Badajoz: Diputación Provincial.
- TOWNSON, Nigel (2000): «Introducción» a BAREA (2000), pp. XIII-XXXII.
- UCELAY DA CAL, Enrique (1990): «Ideas preconcebidas y estereotipos en las interpretaciones de la guerra civil española: el dorso de la solidaridad», *Historia Social*, n.º 6, invierno 1990, pp. 23-43.
- WIMMER, Andreas and GLICK SCHILLER, Nina (2002): «Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences», *Global Networks*, 2, pp. 301-334.
- YNDURÁIN, Francisco (1953): «Resentimiento español. Arturo Barea», *Árbor*, XXIV, Madrid, nº 85, junio, pp. 73-79.
- YNDURÁIN, Francisco (1986): «Con Unamuno en su estudio, la víspera de su muerte», *Ya*, 31 de diciembre.

I
ESTUDOS TEÓRICOS,
COMPARADOS E CULTURAIS

LITERATURA, ESPAZO E XÉNERO

De Lestrobe a Santiago de Compostela: la afectividad de los espacios en dos poemas de Rosalía de Castro

GISELLA COSTAS LÓPEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: *En las orillas del Sar* (1884) es una obra en la que se aúna el espacio de los alrededores de Lestrobe, emplazamiento del poema «Orillas del Sar», y el de Santiago de Compostela, donde se localiza «Santa Escolástica». Se trata, por tanto, de dos lugares clave tanto en la vida como en la obra de la autora y que se conectan a través del río Sar. En el presente capítulo se propone acercarse a estos poemas a partir de una perspectiva que conjugue los estudios del espacio y de los afectos para realizar un análisis de la representación de las localizaciones de Lestrobe y Compostela, así como del contraste de las implicaciones afectivas que cada una tiene sobre la voz poética a través de procesos mnemónicos. Para ello, nos acercaremos a cuestiones vinculadas a la relación entre el espacio, el afecto y la memoria de la mano de teóricos como Sarah Ahmed (2004, 2011) o Yi-Fu Tuan (1997).

Palabras clave: Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, afecto, geografía literaria

Abstract: *En las orillas del Sar* (1884) is a book where the author combines the space around Lestrobe, which is the location of the poem «Orillas del Sar», and the city of Santiago de Compostela, where «Santa Escolástica» is located. Therefore, they are two key places both in the life and in the literary production of the author, and which are connected by the Sar river. This chapter proposes to approach those poems from a perspective that combines the studies of space and affects to carry out an analysis of the representation of the locations of Lestrobe and Santiago de Compostela. In this way, this will reveal the contrast of the affective implications that each place has on the poetic voice. So as to do this, we will consider issues related to the links between space, affect and memory regarding theorists such as Sarah Ahmed (2004, 2011) or Yi-Fu Tuan (1997).

Keywords: Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, affect, literary geography

INTRODUCCIÓN

En las orillas del Sar es un poemario que se publica en 1884 a pesar de que gran parte de los poemas ya habían sido publicados con anterioridad en una serie de periódicos de la época, especialmente, en *La Nación Española* de Manuel Barros¹ en Buenos Aires entre 1882 y 1883. Este libro destaca en el panorama literario del momento como un texto innovador que huye de las temáticas y formas poéticas tradicionales, optando por renovar el lenguaje para adentrarse en un espacio de libertad en el que se crean profundas imágenes de intimidad en conexión con el espacio y el ambiente de la periferia de Galicia. Recorriendo las palabras y la cartografía de este poemario es posible comprobar que la voz poética de Rosalía de Castro, a pesar de su renuncia a escribir en gallego o sobre Galicia en 1881 en una carta a Manuel Murguía (Castro 2014), sigue inspirándose y situándose en el contexto gallego desde una mirada comprometida que, sin duda, atiende al pasado, al presente y al futuro de la comunidad.

El presente capítulo se centrará en este último poemario con el fin de atender, a través de la geografía literaria y la teoría de los afectos, a las relaciones que se dan entre espacio, memoria y afecto² a la hora de construir la cartografía que la voz poética recorre a lo largo de dos poemas. Por una parte, «Orillas del Sar», ambientado en las tierras de Iria, y, por otra, «Santa Escolástica», emplazado en el centro histórico de Santiago de Compostela, esto es, dos lugares que fueron clave, de maneras diferentes, tanto en su vida como en su obra y que se mantienen conectados por el curso del río Sar. De esta manera, comprobaremos que, a través de procesos mnemónicos que pasan por la acción de pasear y recorrer estos espacios, se produce en la voz poética una implicación afectiva que marca profundamente el tono de los poemas. Además, se prestará especial atención a la presencia de la toponimia y microtoponimia de las tierras del Sar, pues esta revela en la autora no solo un conocimiento específico, sino también una voluntad dignificadora de lo periférico.

¹ Manuel Vázquez Castro, popularmente conocido como Manuel Barros, fue un escritor y periodista gallego nacido en A Trabanca que dirigió el periódico *La Nación Española*, editado en Buenos Aires entre 1881 y 1883, en el que la autora publicará gran parte de los poemas de este libro, entre ellos, «Orillas del Sar», publicado el 3 de diciembre de 1882.

² Para emplear el término *afecto* nos serviremos de la teoría de Sarah Ahmed (2011), dejando a un lado la distinción que Brian Massumi (2002) plantea entre afecto y emoción al entender que no será especialmente operativa para el caso que nos ocupa.

1. ENTRE EL ESPACIO Y EL AFECTO

En la línea de la lectura que Deleuze (2009) hace de la *Ética* de Spinoza (1677), los afectos surgen del *encuentro* entre dos sujetos o entre un sujeto y, en este caso, el espacio que lo rodea. A lo largo de los versos de estos poemas, la autora guía al lector a través de dos localizaciones esenciales en su vida y obra, marcando emplazamientos concretos, que atienden a una microtoponimia específica de la ciudad de Santiago y del entorno de la vega de Lestrobe que revela un trasfondo tanto afectivo como ideológico. Al nombrar esos lugares específicos la autora se sirve de la memoria no solo para reconstruir unos recorridos poéticos, sino también para dignificar y fijar en el tiempo espacios que no habían tenido presencia previamente en el campo de la literatura.

La geografía literaria aporta nuevas vías de análisis para los textos incidiendo en la interconexión entre literatura y mundo en sus procesos de producción y recepción. La directa relación entre afecto y espacio se vuelve evidente a través de la rama más sociológica de la teoría de los afectos por medio de nociones como la de *comunidad emocional* (Rosenwein, 2006) con el objetivo de enfatizar la dimensión social y relacional de las emociones. Estas relaciones se presentan, por consiguiente, atravesadas por tensiones y conflictos entre las dimensiones espaciales, emocionales e ideológicas del discurso literario. De esta manera, entendemos que los afectos no se limitan al ámbito meramente subjetivo, sino que mantienen una relación esencial con los espacios sociales y justifican así la centralidad que ocupan algunos lugares o espacios en ciertos textos.

En esta línea, Yi-Fu Tuan (1997) crea una distinción entre el concepto de *espacio*, entendido como algo abstracto y externo que funciona como contenedor de las cosas, y el de *lugar*, que implica una experiencia, individual o colectiva, determinada por el componente afectivo. Tomando como referencia los estudios de Sarah Ahmed (2011: 230) podemos definir el afecto como aquello que une y mantiene la conexión entre las ideas, los valores y los objetos, pues tal y como había explicado la teoría de Spinoza (2001), los afectos son experiencias incorporadas que se vuelven, por lo tanto, corporales desde este punto de vista. En *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Ahmed expone esa relación entre lugares y afectos entendiendo que estos últimos surgen del roce entre el sujeto y el mundo exterior, por lo que los espacios aquí están cargados de afecto por medio de la memoria, pues llevan incorporadas nuestras experiencias personales tal y como comprobaremos en los dos poemas de Rosalía de Castro.

En este sentido, la memoria juega un papel central a modo de conexión, dado que son los recuerdos los que vinculan a las personas con los lugares concretos. La acción de caminar por un territorio conocido para el sujeto implica, entonces, realizar un recorrido por el espacio interior de esa memoria. Este *caminar* puede ser entendido en clave literaria como una acción narrativa apegada al territorio transitado, pues este se constituye aquí como un acto cognitivo y a la vez creativo, ya que tiene el poder de transformar de manera simbólica y física tanto el espacio natural como el antrópico realizando así un acto de intervención territorial cargado de significado simbólico. Francesco Careri narra en su libro *Walkscapes* (2013: 32-33) una historia de la percepción del paisaje a través de la acción de caminar, partiendo de la idea de que esta acción se revela, en consecuencia, como un instrumento que, por su capacidad simultánea de lectura y escritura del espacio, permite escuchar e interactuar con esos espacios dentro de su variabilidad y al mismo tiempo intervenir sobre ellos.

2. REHABITAR LAS ORILLAS DEL SAR

La localización implícita en la que se sitúa el último poemario de Rosalía de Castro está profundamente marcada en términos mnemónicos, afectivos y políticos. El curso del río Sar conecta los dos grandes lugares de la vida y obra rosaliana, en Compostela y Conxo fue, por una parte, donde nació, vivió durante años y se formó, mientras que, por otra, en Padrón, Lestrobe e Iria fue donde se crió, a donde siempre regresaba y en donde finalmente murió. Si bien «Santa Escolástica» se emplaza de una forma explícita, en el caso del poema «Orillas del Sar» se han generado diferentes teorías en cuanto a su localización exacta, pues no ha sido hasta estos últimos años que Fernando Cabo (2019) y Anxo Angueira (2019) han podido comprobar que la ventana desde la cual comienza el poema se encuentra en las Torres de Hermida, un descubrimiento que ha permitido trazar el itinerario del poema con detalle en la edición de Angueira de 2019 (120-127). De esta manera, comprendemos que el poema se constituye como lo que Fernando Cabo (2020: 8) describe en su análisis como una «escenificación del afecto» en la que la poeta vuelve a esta casa materna como una forma de retorno al recuerdo de su pasado en Lestrobe, un lugar que se revela especialmente importante en su producción literaria, pues aparecerá en otros de sus textos como «Padrón y las inundaciones» (1881a) o *El primer loco* (1881b).

«Orillas del Sar» abre el poemario actuando a modo de prólogo, ya que este carece de cualquier tipo de prefacio o introducción de la autora. El

poema se posiciona como un arranque y contextualización que permite al lector situarse en el espacio y el tiempo desde el que se narra un poemario profundamente atravesado por el espacio que lo rodea. De esta forma, la cartografía adelantada desde el título se define en este poema como un prólogo que implica inscribir el poemario en una geografía cultural, literaria y política determinada. Así, este constituye un marco lírico que inscribe su discurso en una tierra concreta casi como una inmersión performativa en ella que anticipa, al mismo tiempo, el tono emocional y afectivo de derrota y melancolía que caracterizará el libro en su conjunto.

Atendiendo a su contenido, las tres primeras partes del poema se corresponden con la evocación y contemplación del paisaje desde esa ventana al Este con una perspectiva a modo de panóptico que le otorga un dominio sobre el territorio observado³. Continuando el poema, en las partes III y IV, la voz abandona su posición de observadora omnipotente para bajar hasta «el camino antiguo» (Castro, 2022: vv. 61-62)⁴ convirtiéndose, así, en una caminante más. De esta forma, el yo lírico se encamina hacia Trabanca desviándose de la senda común para tomar un camino menos transitado, el cual estaba en proceso de perderse en la memoria colectiva de los habitantes de la zona, demostrando así un conocimiento especial del espacio que transita. La contemplación de la primera parte se convierte así en acción, en paseo, para recorrer el territorio de una manera que le permite adentrarse en lo singular del espacio atendiendo a su dimensión afectiva y mnemónica.

La voz poética sigue, por tanto, ese camino antiguo por la orilla derecha hasta Trabanca, antiguo lugar de residencia de su vecino y colaborador Manuel Barros, con el que establece un diálogo poético al nombrar los espacios que él había recogido en su obra *Ocios de un peregrino* (1875). El poema continúa el curso del Sar río arriba hasta encontrarse con dos microtopónimos, primero, la Torre, que según indica Angueira (2019: 121) pertenece al pazo de la Torre del Monte en Pedreira y, más tarde, con el territorio frondoso de Fondóns y una presa. La importancia de la presencia de los microtopónimos como Fondóns reside en que solo podían ser localizados por los habitantes de la zona. Este en concreto refiere un espacio natural que representa en el

³ El espacio geográfico concreto visible desde esta ventana al Este de las Torres de Lestrobe se puede comprobar a través del mapa interactivo que ha aportado Fernando Cabo (2019) en el marco del proyecto de investigación: *Cartografías del afecto y usos públicos de la memoria: un análisis geoespacial de la obra de Rosalía de Castro* (FFI2017-82742-P).

⁴ El sistema de citados de los versos referidos a los poemas, analizados en este artículo y transcritos en el anexo siguen la edición facsimilar de 2022 de Alvarellos Editora recogida en la bibliografía, empleando el siguiente modelo abreviado: (v.-).

poema un lugar de refugio y retiro y en el que, actualmente, se encuentra una carballeda. Este itinerario de ida concluye con una alabanza al paisaje, a la cual le preceden referencias generales y concluyentes sobre la vega de Padrón e Iria.

La última de las referencias geográficas es al monte Miranda que, tal y como nos apunta Barros (222), es ahora conocido como Meda y se sitúa encima de Arretén. Arretén, perteneciente a la parroquia de Iria Flavia, es otro de los topónimos clave en la vida y en los textos de Rosalía de Castro, pues en él se encuentra el denominado Pazo de Arretén, lugar de nacimiento en 1804 de la madre de la autora. Se trata de una residencia familiar de los Bermúdez de Castro construida alrededor del siglo *xvi* que se convirtió para ella en un símbolo de la decadencia de la hidalguía gallega cuando su familia se vio obligada a venderla.

Al nombrar esos lugares específicos se sirve de la memoria no solo a la hora de reconstruir esos recorridos poéticos, sino también de dignificar espacios naturales y periféricos. A través de este paseo por el territorio de su infancia, la poeta repara y reconoce a través de sus pasos el universo que la rodea, creando lugar en el espacio y nombrando una nueva cartografía a la que le concede un espacio literario propio. Es precisamente la aparición de microtoponimia solo reconocible por los habitantes de la zona, lo que, según apuntó Barros, provocó que el poema fuese recibido como un regalo para los padroneses emigrados. La poeta toma una decisión profundamente política inscribiendo la palabra y la perspectiva en unas coordenadas espaciales e histórico-políticas determinadas. Frente a la dimensión geográfica universal que comienza a imperar, Rosalía de Castro presenta en su poemario una geografía concreta y microtoponímica desde un territorio propio y marginal para los lectores madrileños que recibirían sus poemas, posicionándose así como un lugar resistente a las fuerzas expansivas de la idea de progreso de la que ella desconfiaba. De esta manera, la voz ya no se limita a registrar con su mirada estos lugares desde su ventana, sino que recorre el territorio para, a través del paseo, inscribir nuevos microtopónimos que no tienen solo que ver con aldeas o parroquias, sino que se adentra en el paisaje y revela lugares insólitos marcados por lo natural, lo marginal y lo autóctono.

Estos microtopónimos son, por lo tanto, espacios públicos clave para la representación del efecto afectivo de este reencuentro entre la autora y un espacio, conectado ante todo con su infancia, tiene sobre la voz poética debido a la marca del paso del tiempo y de la propia carga de la memoria personal. Prueba de ello es que es al final en Fondóns, un espacio natural, donde el

sujeto poético se da cuenta de que esas tierras que tanto había amado ya no son las mismas en el presente desde el que escribe, al igual que tampoco lo es ella, pues, en palabras de la autora, lo que antes era «amor» (v. 106) ahora se ha tornado en «dolor» (v. 109), dejando patente que el contraste entre pasado y presente viene dado por un proceso afectivo de desengaño o derrota que determina la relación entre estos espacios y su mundo emocional.

De esta manera, en «Orillas del Sar» la autora deja atrás los recuerdos de un pasado querido a medida que avanza el poema y el tiempo, convirtiendo los «lares primitivos» (v.17) en «suelo extranjero» (v. 31). Por esto, la vuelta a casa ya no se presenta como un retorno al refugio de un espacio de protección, como simboliza en la teoría de Bachelard (2000), sino que ahora se ha vuelto una casa «oscura, desmantelada y fría» (v. 142) que la transporta a la imagen poética del desierto. En consecuencia, aparece como el retorno a un lugar cargado de vivencias pasadas pero que ahora se envuelve de un sentido de desposesión y desamparo, así como de decadencia física y de la sensación de una muerte próxima que ni la religión ni la ciencia pueden detener. De este modo, Rosalía de Castro clausura el poema revelando que ninguna casa le pertenece ya en esta tierra, recordando con sus palabras y su caminar a las de Michel de Certeau (2000: 116), pues «andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar».

A lo largo de este itinerario poético, hay lugares que forman parte de la ruta que se atraviesa, otros que se ven pero a los que no se llega como el monte Miranda, otros que identificamos solo a través de los sentidos como la presa que se escucha a lo lejos, y otros como Fondóns, que son solo reconocidos por la memoria colectiva de la comunidad local. Todo aquello que se nombra está fuera del alcance de la vista de esa ventana inicial, obligando a la autora a recurrir a su memoria convirtiendo ese mapa físico en psíquico. En definitiva, la percepción del espacio por parte del sujeto poético ya no puede ser la misma, pues tanto el espacio como ella han cambiado a lo largo del tiempo y del propio recorrido.

3. COMPOSTELA, CEMENTERIO DE VIVOS

En el caso del segundo poema que nos ocupa, «Santa Escolástica», el sujeto poético deambula por la ciudad desierta de Santiago de Compostela en un ambiente de deleite artístico y espiritual que va más allá de un paseo por una ciudad planificada. El recorrido descrito en este poema fue explicado

primero por Fermín Bouza Brey (1962) y más tarde por Anxo Angueira en su edición de 2019. Este itinerario parte de Porta Faxeira, concretamente de la calle Senra donde se encuentra la que había sido su casa hasta 1880, y viene marcado por referencias a diferentes obras artísticas, arquitectónicas y principalmente escultóricas, culminando, finalmente, en la Santa Escolástica de la iglesia de San Martiño Pinarío que da título al poema.

Las referencias concretas en las que la voz poética se detiene durante el recorrido de la ciudad siguen una lógica determinada por los estudios históricos y artísticos de Manuel Murguía, recogidos en publicaciones periódicas y, más tarde, publicados en el volumen *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria* (1884). Estos emplazamientos tienen como elemento reiterado la presencia de esculturas del artista Xosé Ferreiro⁵ como son el Cebedeo, ubicado en el Pazo de Raxoi en la Plaza do Obradoiro, o la propia Santa Escolástica, situada en el interior de la iglesia. Es por esta razón que detrás de este poema lo que encontramos, ante todo, es un discurso acerca del arte y especialmente del arte barroco en Galicia (Angueira, 2019: 113-114).

En cuanto a la dimensión afectiva del texto, Rosalía de Castro presenta desde el principio la ciudad de Compostela como un escenario frío y agobiante marcado por isotopías del desierto que parece constreñir a la voz poética hasta que culmina su descripción al convertirla en sepulcro en el verso 15. Es en este momento en el que se produce el cambio hacia la segunda parte del poema, pues da comienzo el itinerario por la calles del centro histórico de la ciudad, deteniendo su mirada en esas referencias al barroco gallego, además de en edificios cruciales para la biografía de la autora como es el «gran hospital» (v. 28), hoy Hostal dos Reis Católicos o Parador de Santiago⁶, donde la autora fue bautizada como «hija de padres incógnitos» (Álvarez Ruiz de Ojeda 1999: 326).

Después de reconocer los cuatro puntos de referencia que se encuentran en la plaza, es decir, Fonseca, el Pazo de Raxoi, el gran Hospital y la propia catedral de Santiago, el sujeto poético continúa su itinerario pasando

⁵ Xosé Antonio Mauro Ferreiro Suárez (1738-1830) fue un reconocido artista gallego del neoclasicismo decimonónico. Entre su obra destaca su faceta como escultor de imágenes religiosas, muchas de ellas presentes todavía en la actualidad en las iglesias de Santiago de Compostela. Destacan entre su producción grupos escultóricos como los citados en el poema de «Santa Escolástica», así como los presentes en el Convento de San Francisco, el de Carme de Arriba o en la Iglesia de San Domingos de Bonaval.

⁶ El Hostal dos Reis Católicos, actual Parador de Santiago, fue hasta el ecuador del siglo xx el Gran Hospital Real de Santiago, lugar en el que el 24 de febrero de 1837 fue bautizada María Rosalía Rita de Castro en la capilla que todavía pervive en el interior del edificio, tal y como se recoge en su partida de bautismo (Álvarez Ruiz de Ojeda 1999).

antes por un tercer apartado en el poema en el que se vincula directamente la emoción de profunda desolación y desesperanza que siente con el espacio en el que se encuentra, entendiendo que la relación que la une a la ciudad genera una herida en ella determinada por el sentimiento de rechazo. La voz poética se presenta, por tanto, en este apartado absolutamente perdida en su camino y marcada por la desesperanza y una falta de certeza existencial que pasa por la duda teológica hasta sus últimos términos en el verso «¿Por qué, aunque haya Dios, vence el infierno?» (v. 80)⁷.

Una vez llega a la iglesia de San Martiño Pinario, la mirada se focaliza en la imagen que podemos encontrar en una de sus capillas, esta es, el Tránsito de Santa Escolástica coronada por un ángel. Al entrar en esta iglesia se produce una transformación en la voz poética dada por el cambio en su percepción del espacio, pues ahora aparece eminentemente marcada por componentes sensoriales. De esta manera, el interior del sujeto se conmueve con la música y el silencio «Y aún más que los acentos del órgano y la música / Sagrada, conmovióme aquel silencio místico / Que llenaba el espacio de indefinidas notas» (vv. 99-101), evoca reminiscencias a través de los aromas del incienso y la cera (vv. 103-106) y se emociona profundamente con la luz que se proyecta sobre el grupo escultórico de la Santa Escolástica: «Suave, tibia, pálida la luz rasgó la bruma / Y penetró en el templo, cual entre la alegría / De súbito en el pecho que las penas anublan» (vv. 112-114). De esta manera, a través de los sentidos el espacio afecta a la voz poética modificando radicalmente el tono del poema al otorgarle un gran peso a un componente afectivo que pasa directamente por el cuerpo antes de que se enuncie el poema.

Gracias a este condicionamiento ambiental, el sujeto pasa del sentimiento de opresión y desesperanza a la emoción estética y de esta a una emoción casi mística al final provocada por lo que Marina Mayoral (1974: 47) describió como «una conmoción artístico-religiosa» que podemos ver en los últimos versos del poema: «Se dobló mi rodilla, mi frente se inclinó / Ante Él, y conturbada, exclamé de repente: / ¡Hay arte! ¡Hay poesía!... debe haber cielo, ¡hay Dios!» (vv. 140-142) y que, según nos lo describe Carballo Calero (1958: 225), supone «una demostración estética de la existencia de la

⁷ Este es un verso alrededor del que se generó una profunda polémica, pues Manuel Murguía decidió editarlo y reescribirlo en su segunda edición de 1909 por «Por qué, ya que hai Dios, vence el infierno?» con la intención de suavizar la duda religiosa presente en el poema. La caída de los dioses que se produce en este apartado de «Santa Escolástica» conecta, además, con el poema «Una luciérnaga entre el musgo brilla» de *En las orillas del Sar* (2019: 198-200), donde la voz poética se cuestiona sobre la existencia de Dios creando una retórica alrededor del símbolo de «la celeste venda de la fe» (vv. 21-22) y el sentimiento de vacío o abismo.

divinidad». Es decir, que es solo a través de la vía estética que el sujeto poético es capaz de recrearse en un éxtasis que le permite el acceso místico a la supuesta existencia de Dios. De esta forma, en el poema no solo se nos presenta la duda acerca de la religión cristiana o de cualquier religión, sino igualmente acerca del sistema derivado de la modernidad y su promesa utópica del progreso o sobre cualquier sistema que pretenda explicar el sentido de la vida y la muerte.

Estos dos poemas concentran las principales referencias toponímicas de todo el poemario. A propósito de un análisis de *El primer loco*, Fernando Cabo (2016: 234) expuso ya una oposición en la obra de la autora entre el bosque de Conxo, como refugio y símbolo de la esperanza en un proyecto político diferente desde la celebración del Banquete de Conxo en 1856, y «el silencio desmovilizador, burgués y ensimismado» de la ciudad de Santiago de Compostela. Esta imagen de espacios contrapuestos se refleja en las emociones que se transmiten en los poemas de «Orillas del Sar» y «Santa Escolástica», ya que mientras el primero es un escenario de memoria infantil y familiar, aunque ahora marcado por la transformación del paso del tiempo y el desengaño político, el segundo nos presenta un panorama todavía más desolador profundamente atravesado por esa «capacidad desmovilizadora» (236) de la ciudad que impregna el tono de la voz poética de un sentimiento de desolación.

En este sentido, a pesar de las alabanzas a la innegable belleza del arte destacado de la ciudad, al final, siempre prevalece una mirada peyorativa sobre Compostela como «cementerio de vivos» (v. 19) marcada por las propias vivencias de la autora en los círculos de Santiago y por la imagen de la capital gallega como símbolo de la decadencia de las estructuras tradicionales. Podemos afirmar, por lo tanto, que la carga afectiva de la ciudad de Santiago de Compostela se contrapone en cierta manera a la de Lestrobe, dado que, siguiendo la teoría de Spinoza (2001), la carga afectiva generada en los espacios actúa como inhibidora o potenciadora de la acción del sujeto, siendo Compostela, en este caso, una clara inhibidora, pues, en palabras de la poeta, «Algo hay en tí que apaga el entusiasmo» (v. 64).

CONCLUSIÓN

En definitiva, *En las orillas del Sar* convierte Compostela en un escenario opresivo en el que la poeta revive sus amarguras pasadas que la expulsan río abajo hacia las tierras del Sar, a pesar de que estas ya no son tampoco el refugio que un día fueron. Su voluntad de inscripción en su tierra y paisaje

nos revela, a su vez, una voluntad política, cultural y literaria en la medida en que el paisaje gallego jugó, y todavía juega, un papel central en el terreno literario y sociopolítico de la nación. Los recorridos que la autora realiza por medio de la memoria y de la voz poética de los poemas dan cuenta de una voluntad de ocupar una geografía concreta marcada por los signos específicos de la región y representarla así con el fin de otorgarle un lugar a través de sus textos. Santiago de Compostela, Conxo, Iria, Padrón o Lestrobe configuran, por tanto, mundos diferenciados por el afecto y la memoria dentro de la cartografía rosaliana, aunque conectados por el curso del río Sar.

El proyecto poético de este poemario se entiende, en consecuencia, en términos espaciales y afectivos como un texto o un lugar atravesado por una memoria compleja a medio camino entre lo personal y lo ideológico. La sensación de derrota marca el tono general de los poemas derivada de la imagen de un mundo fallido que entra en conflicto con la evocación de los recuerdos de las esperanzas pasadas conjuradas, sobre todo, en los espacios naturales que envuelven el río Sar. Por consiguiente, el caminar es, ante todo, un caminar por el tiempo y la memoria, pues la autora recorre estos espacios moviéndose entre dos tiempos enfrentados, por una parte, el pasado evocado por el encuentro entre sujeto y lugar y, por otra, el presente desde el que enuncia el texto. En conclusión, Rosalía de Castro ya no aparece en los poemas como la persona que habita la casa familiar de Lestrobe o la ciudad de Compostela, sino como una caminante que atraviesa, nombra y se apropia de los espacios que un día fueron su hogar y que ahora el paso del tiempo y la transformación que este conlleva han convertido en suelo extranjero para ella.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, Nueva York: Routledge.
- AHMED, Sarah (2011): *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press.
- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, María Victoria (1999): «Sobre as orixes de Rosalía de Castro: a inclusa de Santiago de Compostela e o caso de Josefa Laureana de Castro», *A Trabe de Ouro*, 39 (3), pp. 325-351.
- ANGUEIRA, ANXO (2019): «Estudo introdutorio», *En las orillas del Sar*, ed. Anxo Angueira, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 7-180.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcín, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BARROS, Manuel (1875): *Ocios de un peregrino. Impresiones y recuerdos de un viaje*, Buenos Aires: Imprenta El Correo Español.
- BOUZA BREY, Fermín (1962): «Adriano y Valentina, motivaciones inspiradoras de Rosalía de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 53, pp. 374-390.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2016): «Topografía y alegoresis en *El primer loco*, de Rosalía de Castro», *Revista de Estudios Hispánicos*, 50, pp. 220-241.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2019): «Microcartografías del lugar: a propósito de un poema de Rosalía de Castro». [En línea: <https://cutt.ly/JgrPu7L>. Fecha de consulta: 23/05/2023]
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2020): «Afecto, memoria y lugar: *En las orillas del Sar*, Rosalía Castro, Lestrobe», *Hispanic Review*, 88 (1), pp. 31-51.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1958): «Visión de la vida en la lírica de Rosalía de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 40, pp. 209-241.
- CARERI, Francesco (2013): *Walkscapes. O caminhar como prática estética*, Brasil: Editorial Gustavo Gili, SL.
- CASTRO, Rosalía de (1881a): «Padrón y las inundaciones», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 28 de marzo.
- CASTRO, Rosalía de (1881b): *El primer loco. Cuento extraño*, Madrid: Imprenta y Librería de Moya y Plaza.
- CASTRO, Rosalía de (2014): *Epistolario*, ed. Helena González Fernández, María Xesús Lama y María do Cebreiro Rábade Villar, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. [En línea: <https://cutt.ly/1MU8TfY>. Fecha de consulta: 23/05/2023]
- CASTRO, Rosalía de (2022): *En las orillas del Sar*, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- DE CERTEAU, Michel (2000): «Andares de la ciudad», *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, pp. 103-122.
- DELEUZE, Gilles (2009): *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona: Tusquets.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.
- MAYORAL, Marina (1974): *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid: Gredos.
- MURGUÍA, Manuel (1884): *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid: Ricardo Fe.
- ROSENWEIN, Barbara H (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Nueva York: Cornell University Press.
- SPINOZA, Benedict de (2001): *Ethics*, trad. W. Hale White, Hertfordshire: Wordsworth.
- TUAN, Yi-Fu (1997): *Space and Place: The perspective of Experience*, Minneapolis: Minnesota University Press.

ANEXO⁸

«Orillas del Sar»

I

A través del follaje perenne
Que oír deja rumores extraños,
Y entre un mar de ondulante verdura
Amorosa mansion de los pájaros,
Desde mis ventanas veo
El templo que quise tanto.

El templo que tanto quise...
Pues no sé decir ya sí le quiero,
Que en el rudo vaivén que sin tregua
Se agitan mis pensamientos,
Dudo si el rencor adusto,
Vive unido al amor en mi pecho.

II

¡Otra vez! tras la lucha que rinde
Y la incertidumbre amarga,
Del viajero que errante no sabe
Donde dormirá mañana;
En sus lares primitivos
Halla un breve descanso mi alma.

Algo tiene este blando reposo
De sombrío y de halagueño
Cual lo tiene en la noche callada
De un sér amado el recuerdo,
Que de negras traiciones y dichas
Inmensas, nos habla á un tiempo.

Ya no lloro.... y no obstante agoviado
Y afligido mi espíritu, apenas
De su cárcel estrecha y sombría
Osa dejar las tinieblas
Para bañarse en las ondas
De luz, que el espacio llenan.

Cual si en suelo extranjero me hallase
Tímida y hosca, contemplo
Desde lejos, los bosques y alturas
Y los floridos senderos
Donde en cada rincón me aguardaba
La esperanza sonriendo.

⁸ Los poemas recogidos en este anexo se corresponden con la edición facsimilar de Alvarellós Editora, publicada en 2022 y recogida en el apartado de bibliografía.

III

Oigo el toque sonoro que entonces,
A mi lecho á llamarme venía
Con sus ecos, que el alba anunciaban;
Mientras cual dulce caricia
Un rayo de sol dorado
Alumbraba mi estancia tranquila.

Puro el aire, la luz sonrosada,
¡Qué despertar tan dichoso!
Yo veía entre nubes de incienso
Visiones con alas de oro
Que llevaban la venda celeste
De la fe sobre sus ojos...

Ese sol es el mismo, mas ellas
No acuden á mi conjuro;
Y á través del espacio y las nubes,
Y del agua en los limbos confusos,
Y del aire en la azul transparencia
¡Ay! ya en vano las llamo y las busco.

Blanca y desierta la vía
Entre los frondosos setos
Y los bosques y arroyos que bordan
Sus orillas, con grato misterio
Atraerme parece y brindarme
A que siga su línea sin término.

Bajemos pues, que el camino
Antiguo nos saldrá al paso,
Aunque triste, escabroso y desierto,
Y cual nosotros cambiado,
Lleno aún de las blancas fantasmas
Que en otro tiempo adoramos.

IV

Tras de inútil fatiga, que mis fuerzas agota,
Caigo en la senda amiga, donde una fuente brota
Siempre serena y pura;
Y con mirada incierta, busco por la llanura
No se qué sombra vana ó qué esperanza muerta,
No se qué flor tardía de virginal frescura
Que no crece en la vía arenosa y desierta.

De la oscura *Trabanca* tras la espesa arboleda,
Gallardamente arranca al pié de la vereda
La Torre y sus contornos cubiertos de follaje,
Prestando á la mirada descanso en su ramaje,
Cuando de la ancha vega por vivo sol bañada
Que las pupilas ciega,
Atraviesa el espacio, gozosa y deslumbrada.

Como un eco perdido, como un amigo acento
Que suena cariñoso,
El familiar chirrido del carro perezoso
Corre en alas del viento, y llega hasta mi oído
Cual en aquellos días hermosos y brillantes
En que las ansias mías eran quejas amantes,
Eran dorados sueños y santas alegrías.

Ruge la *Presa* lejos... y de las aves nido
Fondons cerca descansa;
La cándida abubilla bebe en el agua mansa,
Donde un tiempo he creído de la esperanza hermosa
Beber el nectar sano, y hoy bebiera anhelosa
Las aguas del olvido, que es de la muerte hermano;
Donde de los vencejos que vuelan en la altura
La sombra se refleja,
Y en cuya linfa pura, blanca el nenúfar brilla
Por entre la verdura de la frondosa orilla.

V
¡Cuán hermosa es tu vega! ¡Oh Padron! ¡Oh Iria Flavia!
Mas el calor, la vida juvenil y la sávia
Que extraje de tu seno,
Como el sediento niño el dulce jugo extrae
Del pecho blanco y lleno,
De mi existencia oscura en el torrente amargo
Pasaron cual barrida por la inconstancia ciega
Una visión de armiño, una ilusión querida,
Un suspiro de amor.

De tus suaves rumores la acorde consonancia,
Ya para el alma yerta, tornóse bronca y dura
Á impulsos del dolor;
Secáronse tus flores de virginal fragancia,
Perdió su azul tu cielo, el campo su frescura,
El alba su candor.

La nieve de los años, de la tristeza el hielo
 Constante, al alma niegan toda ilusión amada,
 Todo dulce consuelo.
 Solo los desengaños preñados de temores
 Y de la duda el frío,
 Avivan los dolores que siente el pecho mío;
 Y ahondando mi herida,
 destierran del cielo, donde las fuentes brotan
 Eternas de la vida.

VI

¡Oh tierra, antes y ahora, siempre fecunda y bella!
 Viendo cuán triste brilla nuestra fatal estrella,
 Del Sar cabe la orilla,
 Al acabarme, siento la sed devoradora
 Y jamás apagada, que ahoga el sentimiento,
 Y el hambre de justicia, que abate y que anonada
 Cuando nuestros clamores los arrebatara el viento
 De tempestad airada.

Ya en vano el tibio rayo de la naciente aurora
 Tras del *Miranda* altivo,
 Valles y cumbres dora con su resplandor vivo;
 En vano llega Mayo de sol y aromas lleno,
 Con su frente de niño, de rosas coronada
 Y con su luz serena:
 En mi pecho vé juntos el odio y el cariño
 Mezcla de gloria y pena,
 Mi sién por la corona del mártir agobiada
 Y para siempre frío y agotado mi seno.

VII

Ya que de la esperanza, para la vida mía,
 Triste y descolorido ha llegado el ocaso,
 Á mi morada oscura, desmantelada y fría
 Tornemos paso á paso,
 Porque con su alegría no aumente mi amargura
 La blanca luz del día.

Contenta el negro nido, busca el ave agorera,
 Bien reposa la fiera en el antro escondido,
 En su sepulcro el muerto, el triste en el olvido
 Y mi alma en su desierto.

«Santa Escolástica»

I

Una tarde de Abril, en que la ténue
Llovizna triste, humedecía en silencio
De las desiertas calles las baldosas,
Mientras en los espacios resonaban
Las campanas con lentas vibraciones:
Dime á marchar, huyendo de mi sombra

Bochornoso calor que enerva y rinde,
Si se cierne en la altura la tormenta,
Tornará el aire irrespirable y denso.
Y el alma ansiosa, y anhelante el pecho
A impulsos del instinto iban buscando,
Puro aliento en la tierra y en el cielo.

Soplo mortal creyérase que había
Dejado el mundo sin piedad desierto,
Convirtiendo en sepulcro á Compostela.
Que en la santa ciudad, grave y vetusta
No hay rumores que turben importunos
La paz ansiada en la apacible siesta.

II

—¡Cementerio de vivos!... murmuraba
Yo, al cruzar por las plazas silenciosas,
Que otros días de glorias nos recuerdan.
¿Es verdad que hubo aquí nombres famosos,
Guerreros indomables, grandes almas?
¿Dónde hoy su raza varonil alienta?

La airosa puerta de Fonseca, muda,
Me mostró sus estatuas y relieves
Primorosos, encanto del artista,
Y del gran hospital, la incomparable
Obra del génio, ante mis tristes ojos,
En el espacio dibujóse altiva.

Despues la catedral... palacio místico
De atrevidas románicas arcadas:
Y con su Gloria de bellezas llena.
Me pareció al mirarla que quería
Sobre mi frente, desplomar, ya en ruinas,
De sus torres la mole gigantesca.

Volví entonces el rostro, estremecida
 Hacia donde atrevida se destaca,
 Del Cebedeo la celeste imagen:
 Como el alma del mártir, blanca y bella,
 Y vencedora en su caballo airoso,
 Que galopando en triunfo rasga el aire.

Y bajo el arco oscuro, en donde eterno
 Del oculto torrente el rumor suena,
 Me deslicé cual corza fugitiva,
 Siempre andando al azar, con aquel paso
 Errante, del que busca en donde pueda
 De sí arrojar el peso de la vida.

Atrás quedaba aquella calle adusta,
 Camino de los frailes y los muertos,
 Siempre vacía y misteriosa siempre,
 Con sus manchas de sombra gigantescas
 Y sus claros de luz, que hacen más triste
 La soledad, y que los ojos hieren.

Y en tanto... la llovizna, como todo,
 Lo manso terca, sin cesar regaba
 Campos y plazas, calles y conventos
 Que iluminaba el sol con rayo oblicuo
 A través de los húmedos vapores,
 Blanquecinos á veces, otras negros.

III

Ciudad extraña, hermosa y fea á un tiempo,
 A un tiempo apetecida y detestada,
 Cual sér que nos atrae y nos desdeña.
 Algo hay en tí que apaga el entusiasmo,
 Y del mundo feliz de los ensueños
 Á la aridez de la verdad nos lleva.
 ¡De la verdad!... ¡del asesino honrado
 Que impasible nos mata y nos entierra!

.....

¡Y yo quería morir! La sin entrañas
 Sin conmoverse, me mostrara el negro
 Y oculto abismo que á mis piés abrieran,
 Y helándome la sangre, friamente,
 De amor y de esperanza me dejara
 Con solo un golpe, para siempre huérfana.

«¡La gloria es humo! El cielo está tan alto
Y tan bajos nosotros, que la tierra
Que nos ha dado volverá á absorbernos.
Afanarse y luchar, cuando es el hombre
Mortal ingrato y nula la victoria,
¿Por qué, aunque haya Dios, vence el infierno?»

Así del dolor víctima, el espíritu
Se rebelaba contra cielo y tierra...
Mientras mi pié inseguro caminaba;
Cuando de par en par ví abierto el templo
De fieles despoblado, y donde apenas
Su resplandor las lámparas lanzaban.

IV

Majestad de los templos, mi alma femenina
Te siente, como siente las maternas dulzuras,
Las inquietudes vagas, las ternuras secretas
Y el temor á lo oculto tras de la inmensa altura.

¡Oh, majestad sagrada! en nuestra húmeda tierra
Más grande eres y augusta que en donde el sol ardiente,
Inquieta con sus rayos vivísimos las sombras,
Qué al pie de los altares, oran, velan ó duermen.

Bajo las anchas bóvedas, mis pasos silenciosos
Resonaron con eco armonioso y pausado,
Cual resuena en la gruta la gota cristalina
Que lenta se desprende sobre el verdoso charco.

Y aún más que los acentos del órgano y la música
Sagrada, conmovióme aquel silencio místico
Que llenaba el espacio de indefinidas notas,
Tan sólo perceptibles al conturbado espíritu.

Del incienso y la cera, el acusado aroma
Que impregnaba la atmósfera que allí se respiraba,
No sé por qué, de pronto, despertó en mis sentidos
De tiempos más dichosos reminiscencias largas.

Y mi mirada inquieta, cual buscando refugio
Para el alma, que sola luchaba entre tinieblas,
Recorrió los altares, esperando que acaso
Algun rayo celeste brillase al fin en ella.

Y... ino fué vano empeño ni ilusión engañosa!...
Suave, tibia, pálida la luz rasgó la bruma
Y penetró en el templo, cual entre la alegría
De súbito en el pecho que las penas anublan.

¡Ya yo no estaba sola!... En armonioso grupo,
Como visión soñada, se dibujó en el aire
De un ángel y una santa el contorno divino,
Que en un nimbo envolvía, vago el sol de la tarde.

Aquel candor, aquellos delicados perfiles
De celestial belleza, y la inmortal sonrisa
Que hace entreabrir los labios del dulce mensajero
Mientras contempla el rostro de la vírgen dormida.

En el sueño del éxtasis, y en cuya frente casta
Se transparentan el fuego del amor puro y santo,
Más ardiente y más hondo que todos los amores
Que pudo abrigar nunca el corazón humano:

Aquel grupo que deja absorto el pensamiento,
Que impresiona el espíritu y asombra la mirada,
Me hirió calladamente, como hiere los ojos
Cegados por la noche, la blanca luz del alba.

Todo cuanto en mí había de pasión y ternura,
De entusiasmo ferviente y gloriosos empeños,
Ante el sueño admirable que realizó el artista,
Volviendo á tomar vida, resucitó en mi pecho.

Sentí otra vez el fuego que ilumina y que crea
Los secretos anhelos, los amores sin nombre,
Que como al arpa eólica el viento, al alma arranca
Sus notas más vibrantes, sus más dulces canciones.

Y orando y bendiciendo al que és todo hermosura,
Se dobló mi rodilla, mi frente se inclinó
Ante Él, y conturbada, exclamé de repente:
¡Hay arte! ¡Hay poesía!... debe haber cielo, ¡hay Dios!

A las palabras con Teresa: diálogo intertextual entre *Últimas tardes con Teresa de Jesús* de Cristina Morales y el *Libro de la vida* de Teresa de Ávila

DANIELA SÁNCHEZ VÁZQUEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: El diálogo entre *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020) de Cristina Morales y el *Libro de la vida* (1588) de Teresa de Jesús nos permite comprender la figura de Teresa de Ávila en su transmisión cultural y literaria hasta nuestros días desde la crítica literaria feminista. Así, los elementos de disidencia teresiana son tomados por Morales en *Últimas tardes...*, obra que responde a una posible biografía (ficcional) de Teresa, escrita sin las limitaciones a las que se enfrentó la santa en su contexto histórico. Por tanto, abordamos la figura de Teresa de Jesús desde su concepción de mujer, conversa, escritora, orante, mística y maestra espiritual, lo que se traduce textualmente en el uso del yo autobiográfico, la expresión oblicua ante la censura y la reflexión sobre el lenguaje y la mujer.

Palabras clave: Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Estrategias disidentes, Feminismo.

Abstract: *The dialogue between Últimas tardes con Teresa de Jesús (2020) by Cristina Morales and the Libro de la vida (1588) by Teresa de Jesús allows us to understand the figure of Teresa of Avila in her cultural and literary transmission to the present day from the perspective of feminist literary criticism. Thus, the elements of Teresian dissidence are taken up by Morales in Últimas tardes..., a work that responds to a possible (fictional) biography of Teresa, written without the limitations faced by the saint in her historical context. Therefore, we approach the figure of Teresa of Jesus from her conception as a woman, convert, writer, prayerful, mystic and spiritual teacher, which translates textually into the use of the autobiographical self, the oblique expression in the face of censorship and the reflection on language and women.*

Keywords: Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, *Dissident Strategies*, *Feminism*.

1. INTRODUCCIÓN A *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA DE JESÚS*

La obra narrativa de Cristina Morales (Granada, 1985) ha sido calificada de transgresora, combativa, divertida, combativa, lúcida, etc., por interpelar al lector desde la incomodidad y por proclamar una emancipación de las dominaciones de los cuerpos de poder (heteropatriarcales, estatales, editoriales, institucionales). En *Últimas tardes con Teresa* (Anagrama, 2020), mantiene su misma postura autoral y política, a través del lugar de la ficción en primera persona, tomada (por encargo de la editorial Lumen) de una figura histórica y literaria como es Teresa de Jesús. En esta suerte de autobiografía (ficcional) por mandato, Morales reivindica la fuerza del discurso de Teresa de Jesús por cuestionar los roles a los que estaba destinada por ser mujer (casada o monja, analfabeta, callada madre, sumisa y, además, cristiana nueva), en la voz narrativa de una Teresa a la que toma como un icono feminista. Así, el discurso narrativo que emula el formato autobiográfico de la *Vida* asume unas estrategias retóricas que actualizan y resignifican las estrategias escriturales de disidencia de Teresa de Jesús.

2. LEER A TERESA DE JESÚS DESDE EL FEMINISMO

Para hacer una lectura de *Últimas tardes con Teresa de Jesús* es preciso visitar el texto de Teresa de Ávila desde la perspectiva de la autoría femenina abordada desde la crítica literaria feminista, que contempla como uno de sus enfoques los textos producidos por mujeres en la historia. Esta metodología se asoma al corpus literario asumiendo los textos escritos por mujeres a lo largo de la historia como categoría propia, entendiendo como feministas aquellos que se pueden ver como «una práctica política y subversiva» (Salto Sánchez del Corral, 2015: 26), en tanto que escapan de las formas de opresión de su contexto cultural y alteran las limitaciones debido a su etiqueta de otredad. Iris M. Zavala (1996) propone, entonces, una revisión desde el feminismo dialógico bajtiniano, que abre la hermenéutica no solo hacia su sentido de producción (contexto social, ideológico y cultural), sino también de su recepción, dado que todo enunciado es susceptible de abrirse a nuevos sentidos. Comprende así tanto lo textual como lo extratextual, descubriendo las otras voces minoritarias, eclipsadas, buscando la «especificidad que nos conduzca del texto al discurso femenino, y del texto al discurso feminista» (*apud.* Salto Sánchez del Corral, 2015: 28).

Desde esta perspectiva, la mirada al discurso teresiano como literatura feminista se observa desde dos posibles lugares resumidos en Bernárdez

Rodal (2017). Por un lado, hay quien niega la posibilidad de que Teresa de Jesús fue una escritora feminista, y que esto sería caer en una suerte de anacronismo. Por otro lado, se entiende feminismo en un sentido más amplio, definiéndose como profeministas aquellas manifestaciones literarias anteriores a la Ilustración disidentes del ambiente hostil en tanto su sexo, pues ya existiría una conciencia crítica propia del feminismo. En este sentido, para leer a Teresa rescatamos las palabras de Tomás Álvarez (*apud*. Egido, 2021: 14), salvando el anacronismo: «manifiesta, sin duda, el insólito feminismo de la autora y el antifeminismo de sus primeros lectores, censores y editores». Además, podemos establecer una conexión entre el comienzo del feminismo, en su sentido más amplio, desde que la mujer se enuncia como «yo», autoafirmación con la que Teresa comienza el prólogo de la *Vida*, asumiendo su voluntad y expresando que es compelida a dar una visión sesgada de sí misma: «Quisiera yo que, como me han mandado [...]» (*Vida*, «Introducción», 3).

Desde esta última vía interpretativa leeremos a Teresa de Jesús, por su conciencia de ser mujer y su enseñanza a otras a ser autónomas. Y es paradójico «que lo que antes impedía que ese sujeto subalterno hablara es lo mismo que ahora legitima su voz» (Carbonell y Torras, 1999: 20), como veremos en las estrategias de Teresa de Jesús en sus escritos, concretamente en la «autobiografía por mandato» que es el *Libro de la vida* (Weber, 2005). Sus estrategias disidentes son, entonces, un punto de encuentro con la subversión discursiva de la Teresa de *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, ofreciendo así la lectura del texto de la mujer en la historia como un espacio político.

a) Aspectos subversivos de Teresa

Últimas tardes... tiene su base en la historia de santa Teresa, especialmente en las actuaciones en las que estuvo condicionada por el hecho de ser mujer, judeoconversa y orante, permaneciendo bajo sospecha en una sociedad sacralizada y masculinizada (Egido, 1982: 170). Corría, entonces, el riesgo de ser juzgada como alumbrada o luterana, es decir, hereje ante la Iglesia, ante sus confesores y ante la sociedad (Egido, 1982; 2015b; 2021).

Estos factores serán los que sirvan de engranaje a Cristina Morales para redactar el otro posible «Libro de la vida» que Teresa de Jesús podría haber escrito con menos censura (por parte de la Inquisición y del patriarcado) o en un siglo XVI con significaciones y lenguajes más contemporáneos, entre más posibilidades. Por tanto, definiremos las circunstancias con las que la hicieron «escribir con un ojo pendiente, siempre, de la Inquisición, recelosa de una mujer convertida en maestra espiritual» (García de la Concha, 1978: 195).

Teófanos Egido (1982; 2015b; 2021) alude la formación de la santa, que comienza en su historia y ambiente familiar desde su ascendencia judeoconversa, que tan obstinadamente se eclipsó —durante cuatro siglos— como consecuencia de su proceso de beatificación. Llama la atención, en primer lugar, que Teresa abolió, en un acto de caridad (Egido, 1982: 169), el requisito de limpieza de sangre en su reforma de la orden carmelita, y en segundo lugar, su atracción por la oración de quietud (con raíz en la *devotio moderna*) que según Alison Weber (2015: 112) «se relaciona con la afición que tenían algunos conversos, neófitos cristianos, por una piedad interior sin mediación de personas», y que fue denunciado con insistencia por los censores. Si bien, se debe tener en cuenta que Teresa se formó en una Castilla abierta a corrientes reformistas que asimiló las doctrinas erasmistas desde el catolicismo, anterior a «los tiempos recios» de 1559, con la tensión acrecentada por las prohibiciones inquisitoriales frente a cualquier herejía y ante lo que Álvarez (1966) atribuye la casi total ausencia del judaísmo en el pensamiento religioso de la santa.

Además, recibió una peculiar instrucción, en un entorno familiar cariñoso, atípico en la época, rastreable en las páginas del *Libro de la vida*. Su acceso y devoción a los libros se vio influido por este hecho, además de su posición burguesa y judeoconversa, su crecimiento en el elevado ambiente cultural abulense y el impulso de la imprenta (Mancho Duque, 2014). Por un lado, su padre era afín a las ideas erasmistas y devocionales, lo que terminará acercando a santa Teresa a libros hagiográficos y más tarde de la mística interior como el *Tercer abecedario* de Francisco de Osuna o *Las confesiones de san Agustín*. Por otra parte, de la complicidad con su madre, Beatriz de Ahumada —capital para pensar a Teresa en su sentido de mujer, que tomará Cristina Morales como un alegato de defensa— tomó la afición a las novelas caballerescas. De este modo obtuvo su vocación espiritual, su propia reflexión de ser mujer y posterior rechazo a la condición de casada, de lo que advierte a sus hermanas monjas —«mirad de qué sujeción os habéis librado, hermanas» (*Vida*, 26,4)—, y definitivamente, un bagaje cultural gracias a su voracidad como lectora, siendo «amiguísima de leer buenos libros» (*Vida*, 6,4).

Su aprendizaje y conocimiento siguió nutriéndose de sus conversaciones con letrados y confesores, achacando tanto la falta de letras de su propia formación como su desconocimiento del latín (que no se enseñaba a las mujeres). Teresa se lamentó especialmente tras la prohibición de lecturas sagradas en lengua romance por el *Índice* de Valdés de libros prohibidos

(el *Index librorum prohibitorum*) en 1559, pues «constituyó un ataque a la independencia y el liderazgo espiritual de la mujer. [...] por lo que las mujeres, sin conocimientos de latín, ya no tenían acceso directo» (Salto Sánchez del Corral, 2015: 68).

Las conversaciones de Teresa con los letrados versaban sobre materias del espíritu, de lo que adquiriría conocimientos teológicos. Sin embargo, contaba con un conocimiento más directo, propiciado por la oración mental y la vivencia de experiencias místicas de unión con Dios. Para Teresa, este aprendizaje es más verídico que el de los doctos, a lo que aludiría con sumo cuidado en sus escritos. Este conocimiento en dos sentidos, frente al únicamente racional de muchos letrados, se entrelaza con dos cuestiones que marcan la importancia de reivindicar la huella de Teresa: su queja ante confesores incompetentes e iletrados, que más que favorecer el enriquecimiento espiritual de las devotas entorpecían su camino de perfección —«[...] aunque gran daño hicieron a mi alma confesores medio letrados» (*Vida* 5, 3)—; y su confrontación con los doctos de la Iglesia al ser acusada de ver no a Dios, sino al demonio en sus arrobamientos, además de por su vivaz vocación pedagógica, pese a San Pablo¹.

Si bien, tanto en la conversación-escritura con otras monjas como en el *Libro de la vida* se perciben, directa e indirectamente, sus retazos de enseñanza como maestra espiritual (siempre bajo el rebajamiento de ser mujer). Por tanto, Teresa buscó siempre la justificación de su escritura, especialmente al decir su verdad (para lo que no se priva de usar estrategias evasivas) y en su esfuerzo por demostrar la divinidad de sus «desasimientos» místicos. Su autoridad, por encima del censor, confesor, varón, es Dios, que le dicta las acciones —como la reforma de su orden— y que reside en su interior (por lo que ella tendría toda la palabra, sin tenerla).

Teresa de Jesús, por tanto, se enfrentó a una sociedad sacralizada gobernada por la omnipresencia de lo religioso, espiritual y eclesial, que la discrimina por ser mujer (Egido, 2015a). Por ello, la única cabida que tuvo para garantizar su ortodoxia en un contexto masculino fue que la convirtiesen en varón: «oh, habíadesme engañado, que decíades que era mujer; ¡a la fe no es sino varón, y de los muy barbados!» (*apud.* Egido, 2021: 10).

Además, otras claves para visitar los pasos de la «andariega» Teresa son, por un lado, las proclamas de humildad y pobreza en su orden, reflejadas

¹ La misoginia paulina se fundamenta en 1 Cor. 14, 34: «las mujeres guarden silencio en la iglesia, pues no les está permitido hablar sino que estén sumisas, como lo establece la ley», (como en 1 Tim. 2,12 o Ef. 5,22, por ejemplo).

en el estilo *humilis* (Mancho Duque, 2014: 112), requisito fundamental para alcanzar la santidad que la lleva a justificarse constantemente en su ruindad: «soy mujer flaca y ruin»; «las mujeres no somos para nada»; «no tenemos letras» (*apud.* Egido, 2015). Por otro lado, defendió a las mujeres en su capacidad de adoptar la oración mental, así como la huida del matrimonio con el hombre y entrega al matrimonio con Dios.

De este modo, las nuevas miradas apuntan a Teresa de Jesús como transgresora de la sociedad del siglo XVI desde la mirada a Dios en su humanidad, en su cuerpo y espiritualidad, tomando su experiencia autorizada por la divinidad para desenvolver sus estrategias discursivas disidentes, tomando como primera voz el «yo».

3. DIÁLOGO ENTRE *EL LIBRO DE LA VIDA* Y *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA DE JESÚS*

b) *Censura y autocensura*

La editorial Lumen encargó a Cristina Morales la escritura de una novela sobre santa Teresa de Jesús, con una serie de requisitos que aceptó debido a circunstancias materiales y económicas. En «Nota a la edición: «ja ja ja»» la autora alude a las imposiciones del contrato editorial, proclamando la recuperación del espacio privado de la escritura, lejos de explotaciones y censuras (definidas como *censuring*) a las que, paradójicamente, le sometió la editorial, siendo «mi García de Toledo» (Morales, 2020: 30)². Por ello, encuentra un puente de identificación de su situación con la de la santa, que puede cuestionarse, pues Morales corre el riesgo de situarse en el anacronismo cultural, ideológico y temporal, por las distancias que existen en la cosmovisión del mundo de ambas autoras.

Por otro lado, el momento de escritura del marco diegético de *Últimas tardes...* responde al tiempo real en que Teresa se hospedó en la casa de doña Luisa de la Cerda en Toledo, donde ultimó la redacción de la *Vida*. La palabra de Teresa de Jesús era esperada por diversos agentes —confesores hombres, letrados, inquisidores (fue denunciada en 1574 al Santo Oficio por la acusación de la princesa de Éboli) y sus hijas espirituales del convento de san José—, mostrando sin embargo una gran seguridad: «ivan a mí con mucho miedo a decirme que adavan los tiempos recios y que podría ser me levantasen algo y fuesen los inquisidores. A mí me cayó esto en gracia y me hizo reír, porque en este caso jamás yo temí, [...]» (*Vida* 33,5).

² A partir de aquí nos referiremos a *Últimas tardes...* indicando exclusivamente la página de las referencias, pertenecientes todas al libro analizado.

Morales plasma en su personaje esa misma serenidad y a veces arrebato: «y aunque todavía no estoy nada convencida de si os daré a leer esta compo- nenda de mi vida, [...]» (61); «Como no renuncio a mi voluntad, solo me queda un camino: engañaros, padre García. Ser más lista que vos y haceros creer que lo que estáis leyendo es de vuestro gusto y no del mío» (76). Así, la enunciación del yo narrativo en Morales está atravesado por las condiciones de escritura de Teresa de Jesús en su *Vida* y de Cristina Morales ante su encargo:

Que he de escribirlo porque quiero que los buenos letrados se me arrimen, que eso me hará mejor escritora y por tanto mejor servidora de Dios, [...]. La inquisición, si quiere, me procesara por el hecho de ser mujer y escribir sobre Dios, y ni eso: por ser mujer y escribir, por ser mujer y leer. Por ser una mujer y hablar (45).

Es consciente, por tanto, de la dificultad de la escritura en el mundo en que vive: «escribir para ti misma, Teresa, no vale nada, [...]» (77), pero se muestra rebelde ante la autoridad, y reflexiona en el lenguaje sobre el lenguaje mismo y sobre su capacidad de expresar como mujer inteligente: «Y esa es mi miseria: que no puedo hacerme ver al mundo ni puedo haceros ver el mundo a vos como mi entender querría, que lo que escriba, si quiero que se lea, debe estar al gusto del lector y no de su autora.» (75). Aun así, son abundantes las alusiones a su rebeldía frente a los confesores, pese a su amistad con alguno de ellos: «Por mucho confesor mío que sea, no me gobierna, y él lo sabe» (173); «y que ya estoy harta de que los padres, los padrazos y los padrecitos decidan tan alegremente sobre mi persona y mis expectativas, porque en seis meses he tenido que cambiar tres veces de confesor» (209).

Estas estrategias narrativas tienen su punto de partida en los textos tere- sianos, que reflejan una Teresa consciente de su lenguaje. Su vocación escri- tora la tomará Morales para su Teresa, elaborando su propia reflexión sobre la escritura y su espacio de libertad creadora: «me han crecido dos manos y ahora tengo cuatro, cual idolilla pagana: dos para el libro que leeréis y dos para estos papeles, que a ver en qué paran» (61), frente a sus narratarios con- fesores a quienes reta de manera más directa (contemporánea) en la ficción, como ya hizo la santa en su tiempo por medio de sus estrategias.

c) *Conciencia de ser mujer*

Los lugares de encuentro, por tanto, entre sendos textos comienzan desde el «yo». El texto de Morales amplía el «yo» autobiográfico espiritual y existencial de Teresa (sin menospreciarlo). El «yo» de Morales es decidido, irónico, astuto. La autora granadina mezcla su voz con los documentos de Te-

resa de Jesús, que reflejan una mujer que se ‘autoconoce’ en sus palabras. Las estrategias retóricas de la santa le permiten «escribirse como mujer» (Salto Sánchez del Corral, 2015: 53) y hablar, de manera oblicua, de su mundo dominado por el poder masculino sin enfrentarse directamente a él. Así, Morales despoja la voluntad de queja teresiana de las mutaciones que sufrió por ser conversa, escritora, mística y sobre todo por ser mujer y disidente, hechos que toman relevancia en la novela desde la propia identificación del «yo» ficcional (visible por ejemplo en la adopción del apellido materno Teresa de Ahumada).

Otros factores de la voz enunciativa de la protagonista se organizan en la protesta frente al patriarcado, especialmente a través del matrimonio, sus abusos, y su deseo de evitarlo, a pesar de estar enamorada de su primo Diego: «¿De qué os sirven las letras si no sois capaces de entender la repetida imagen de una mujer postrada? Seré, pues, más clara: a mi madre la mató el matrimonio. [...] A mi madre la mató mi padre, poco a poco y sin darse cuenta, [...]». (49), siendo el abuso hacia la mujer un tema recurrente y medular en la novela.

Ya se analizó cómo Teresa de Jesús discrepaba del matrimonio por privar a las mujeres de su libertad orante, pensante y enunciante. Del mismo modo, la Teresa de *Últimas tardes...* tiene claro el fin con el que utiliza la biografía que le han mandado escribir, y es: «vindicar las horas de mi madre en estos inútiles papeles» (127), o lo que es lo mismo, desvelar las grietas de su sociedad donde la mujer está sometida a todo tipo de dominaciones (ante el hombre, a su rol social, en la cultura, en la honra, etc.). Para ello, Morales no solo invierte la relación de santa Teresa con don Alonso de Cepeda como denuncia –que aquí se muestra como símbolo más claro de la agresividad del heteropatriarcado–, sino también desde la violación de doña Luisa de la Cerda y las imposiciones de confesores por ser ella mujer.

La autoconciencia de ser mujer está representada sobre todo en la relación de Teresa con su madre –por medio de las rememoraciones de su infancia–, tomada como mártir. El «yo» ficcional recuerda a su madre Beatriz como representación del sufrimiento de las mujeres en la esclavitud de su matrimonio y en su muerte por desgaste físico tras múltiples embarazos, desposeída de su cuerpo. Morales atiende al miedo de santa Teresa al matrimonio y utiliza al personaje de la madre como vehículo ideológico, perceptible por ejemplo en su «desfeminización» al firmar su testamento como «Beatroz».

Estos hechos remiten al origen de la rebeldía de Teresa, quien habita su cuerpo y lo toma no como objeto de pecado, sino de encuentro entre ella y

Dios, entre Dios y el mundo, en una narración muy material y de gran sensualidad: «Con tal de atravesarle el hábito con la mirada y descubrir ahí, una vez más, como en todas las cosas que me salvan y me condenan, a Dios, a Dios, a Dios» (201). El cuerpo es central en su espiritualidad (de la misma forma que la experiencia en Teresa) incluso antes de enamorarse de Dios. La mayoría de los momentos de su infancia están protagonizados por los juegos de mártires, donde se muestra a una Teresa que goza de jugar con el cuerpo e imaginar el dolor: «[...] y tan tensa que los varazos me rebotaban. [...] Sentí su duelo y me complací.» (80-81) e invierte los roles de género en una suerte de travestismo.

Los espacios del juego confieren entonces una intimidad sin las limitaciones sociales, ya que permiten estas disidencias. Del mismo modo, los conventos actúan como ‘cuartos propios’³, al margen también de las agresiones del mundo. En ellos, además de cumplirse las condiciones materiales necesarias para la escritura también se propicia el ejercicio de sororidad, que para Morales es fundamental en la lucha del feminismo (Morales en Gorroño, 2020). Por eso reivindica la libertad elegida del convento, incluso sacrificando su primer amor: «Pero, Diego, aquí estoy a mis anchas, leo y escribo y nadie me da órdenes. [...]. Yo no quiero ser reina de nada salvo de mí misma. Querermé así es querermé entera, Diego. Entera y mejorada» (185-186).

A pesar de ello, la dimensión humana y de reconocimiento de los deseos femeninos se mantiene en la novela, fortaleciendo su defensa de la mujer. Este empoderamiento atraviesa además otros temas como la libertad de escribir, la nobleza y riqueza, la Iglesia o la educación de las mujeres: «Yo no me adrezo ni mucho ni poco, que es el pecado venial que más se parece al pecado mortal. Y más y peor entre mujeres» (62); «Sobre las demonias me parece que no existe teología» (100). Por ende, la autora reflexiona sobre la cuestión de la mujer desde múltiples perspectivas, construyendo un texto que funciona a modo de prisma.

d) *Estrategias del lenguaje*

Para finalizar, analizamos como último punto de diálogo las estrategias en el lenguaje, basadas en los rasgos del lenguaje de Teresa de Jesús. Morales, de esta forma, combina de forma coherente su estilo personal y el de la santa, definiendo su prosa y la de Teresa como ‘antirretórica’ (Morales en Morales; Elvira, 2019).

³ Reflexión de sobra conocida, procedente de *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf.

Los rasgos teresianos a los que Morales parece acercarse más y que son estudiados por Víctor García de la Concha (1978) y M. Jesús Mancho Duque (2014) son: la expresión sencilla, ajena a la ostentación de los letrados; la escritura por obediencia y las continuas justificaciones; la espontaneidad (propia de la *devotio moderna*) y coloquialidad (para aparentar ignorancia, requisito fundamental de humildad), que moldea su ironía; el desclasamiento de su lenguaje o estilo *humilis*; su desfeminización; el escribir ‘desconcertado’ con absoluta libertad y decisión escritural; y la fijación por un realismo táctil y visual. Se trata de una escritura, por tanto, pluriforme en una autora para quien «nada le es tan natural como escribir» (Mancho Duque, 2014: 109).

Cristina Morales incorpora en su prosa esta amplitud de elementos teresianos, desempolvando las limitaciones de la santa en su época y explicitando sus estrategias de rebeldía, a las que se suman la de la misma autora de *Últimas tardes...* Desde este planteamiento, la protagonista de la novela se expresa a través de un lenguaje plenamente coloquial y actual, tanto en sus conversaciones como en sus reflexiones más serias, bien de religión, bien sobre los defectos de su sociedad: «la pluma, clavada en el papel, había dejado un negro manchurrón» (44); «He ahí el demonio azuzándome los fogones» (53); «¿No íbamos a cortarle las tetas?» (78). Estos ejemplos, entre muchos más, reflejan una gran naturalidad en el lenguaje con una comicidad que atraviesa toda la narración.

Por otro lado, los rebajamientos y justificaciones propios de Teresa de Jesús por un lado y de Morales hacia su editora por otro son constantes: «y todo lo que me queda es lamentarme de ser la que soy, la que fui y la que seré y agradecerle inundada en lágrimas lo que tan inmerecidamente me concede» (69). Asimismo, uno de los rasgos que más comicidad le confiere al texto es la ironía, la mofa y mordacidad de la madre Teresa, en sus reflexiones y sobre todo en las respuestas que le da a sus interlocutores: «Que en Ávila ya nos han negado la comunión dos veces, y por otro sí, pero por ese ayuno yo no paso» (52); «que de tan talladas las sillas no puede uno recostar la espalda sin que se le quede marcado en la carne el Non Plus Ultra» (53). El carácter lúdico suaviza así los mensajes silenciados que se manifiestan a modo juegos de palabras como «si la edad avanzada ayuda a arrojarse en Dios, a robarse en Dios, a que Dios a uno lo robe» (68).

Donde mejor se percibe el salto a la rebeldía es en el uso de las malas palabras (nombre de la primera edición de la novela) y los dobles sentidos, muchas veces enhebrados con juegos lingüísticos, cuya polisemia refleja sig-

nificados ocultos: «¡Maldita prudencia, padre!» (117); «Lo que más asco le dio a la niña doña Luisa fue tener que limpiarse del suave vello el lametón de esperma [...]» (159). De este modo, el uso de las malas palabras constituye una forma de expulsar lo abyecto, lo tachado en forma de palabra, para visibilizar el universo de la mujer (Kristeva, 1980).

CONCLUSIÓN

A lo largo del análisis se ha trazado un puente interpretativo entre la Teresa histórica y textual del siglo XVI y la ficticia del siglo XXI, viendo la ruptura y continuidad propuesta por Morales a través de la ficción, repensando a Teresa de Jesús desde el «yo» narrativo, que emula al «yo» de la santa, extendido más allá de su obra.

Hemos centrado nuestra mirada metodológica en los Estudios de Género para visitar la obra de Teresa de Jesús dentro del canon literario, a través de su subjetividad y autoría femenina que han revelado las claves de su circunstancia aprovechables para una lectura de *Últimas tardes con Teresa de Jesús* como elementos subversivos (en especial su condición de mujer, santa, lectora, escritora, pedagoga y conversa). Desde esta perspectiva, Cristina Morales se sirve del «yo» narrativo para hacer un discurso político y cuestiona todos los estatutos dominantes, empezando por el propio lenguaje como significante.

La protagonista de la novela, entonces, pertenece a un contexto sacralizado y heteropatriarcal, y como hizo Teresa de Jesús en su tiempo real, utiliza los mecanismos de sumisión como el convento y la «autobiografía por mandato» como elementos disidentes y de enseñanza, asumidos por Cristina Morales en su narración hasta las últimas consecuencias, con una ideología y fines contemporáneos.

Por tanto, se observa cómo la figura de la santa se expande más allá de su obra, enmarcada en el cristianismo, y actúa como icono anacrónico de resistencia feminista. Morales vierte en su protagonista resignificaciones diferentes a las que poseía la santa, utilizando su figura no solo para realzar la defensa de la mujer en el contexto del XVI, sino también como instrumento político en defensa de la mujer en términos actuales, y con el mismo medio de empoderamiento, la confesión de su subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Tomás (1966). «Santa Teresa de Ávila hija de la Iglesia», *Ephemerides Carmeliticae*, 17, pp. 305-367.
- ÁLVAREZ, Tomás (1977). «Sobre temas de historia teresiana. Santa Teresa y la Inquisición. Influjo en la espiritualidad española. Arraigo en el antiguo carmelito», *Ephemerides Carmeliticae*, 28, pp. 137-157.
- BERNÁRDEZ-RODAL, Asunción (2017). «Basta ser mujer para caérseme las alas», pp. 345-361, coord. Esther Borrego; Esther Olmedo, *Santa Teresa o la llama permanente*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).
- JESÚS, Teresa de (1976). *Obras Completas de santa Teresa de Jesús*, ed. la Madre de Dios de, Efrén y Steggink, Otger, Madrid: Católica.
- JESÚS, Teresa de (2014). *Libro de la Vida*, ed. Sebastián Mediavilla, Fidel, Madrid, Real Academia Española: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- EGIDO, Teófanos (1982). «Santa Teresa y las tendencias de la historiografía actual», *Teresianum*, 33, pp. 159-180.
- EGIDO, Teófanos (2015a). «Santa Teresa y sus cartas, historia de los sentimientos», *Hispania Sacra*, 67, pp. 401-428.
- EGIDO, Teófanos (2015b). «Una mirada histórica», *Sobre Teresa de Jesús*, Junta de Castilla y León, pp. 91-303.
- EGIDO, Teófanos (2021). «Santa Teresa, mujer y doctora», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, Extraordinario I, pp. 5-34.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978). *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona: Ariel.
- GORROÑO, Raúl (2020). «Cristina Morales: «El pulso narrativo que yo tengo no busca hacer reír»», *El día*, 14 de febrero de 2020. [En línea <https://www.eldia.es/cultura/2020/02/15/cristina-morales-pulso-narrativo-busca-22461695.html>. Fecha de consulta 20/05/2022]
- KRISTEVA, Julia (1980). *Poderes del horror*, París: Seuil.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (2014). «Claves de la escritura teresiana», *Salamanca Revista de Estudios*, 59, pp. 103-123.
- MORALES, Cristina (2020). *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Barcelona: Anagrama.
- WEBER, Alison (2005). «Teresa de Ávila. La mística femenina», dir. Isabel Morant, *Historia de las mujeres en España y América latina II. El mundo moderno*, Madrid: Cátedra, pp. 107-130.
- WEBER, Alison (2015). «La semántica disidente de Teresa de Jesús: tres palabras clave», ed. Jorge García Rojo, *Teresa de Jesús: V Centenario de su nacimiento. Historia, Literatura y Pensamiento*, Salamanca: Diputaciones de Salamanca, pp. 151-168.
- ZAVALA, Iris M. (1996). *Escuchar a Batjín*, Barcelona: Montesinos.

A fragmentación do corpo feminino como experiencia violenta a través da súa relación dialéctica co espazo en *Antología poética* (2018) de Sylvia Plath e *O útero dos cabalos* (2005) de Lupe Gómez

CARLA VILARIÑO VIAÑO
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Sylvia Plath e Lupe Gómez son dúas poetas que, a través do recoñecemento da súa alteridade, presentan a realidade feminina. Partindo da violencia exercida sobre o corpo, reaprópianse do mesmo e reocupan o espazo que lles é negado, mostrando o oculto a través da ferida como arma política na busca dunha nova beleza. O seu vínculo coa natureza e o animal, que xurde desta tensa relación problemática, resulta interesante para ser estudado desde unha perspectiva ecocrítica e ecofeminista. Escolléronse *Antología poética* (2018) e *O útero dos cabalos* (2005) para a análise comparativa intentando presentar un campo de estudo o máis amplo e novidoso posible que incite á reflexión crítica desde unha realidade epistemolóxica alternativa á tradicional e hexemónica.

Palabras chave: ecofeminismo, corporalidade, violencia, feminidade, beleza.

Abstract: *Sylvia Plath and Lupe Gómez are two poets who, through the recognition of their otherness, present the female reality. Starting from the violence exercised on the body, they reappropriate it and reoccupy the space that is denied to them, showing the hidden through the wound as a political weapon in the search for a new beauty. Their link with nature and the animal, which emerges from this tense problematic relationship, is interesting to study from an ecocritical and ecofeminist perspective. Antología poética (2018) and O útero dos cabalos (2005) were chosen for the comparative analysis in an attempt to present a field of study as broad and new as possible that incites critical reflection from an alternative epistemological reality to the traditional and hegemonic one.*

Keywords: *ecofeminism, corporeality, violence, femininity, beauty.*

Walter Benjamin afirma que a poesía existe co fin último de modificar a realidade, sendo esta «la preeminencia de una *necesidad* o *tarea* anterior a la materialización del objeto artístico» (Mendoza, 2015). A poesía sería, deste xeito, unha necesidade primitiva de mostrar e mostrar(se) nunha especie de

cuestionamento metapoético. O suxeito convértese así en tema axial, teorizándose sobre a relación do home co mundo, o que Heidegger denomina «ser-no-mundo». Esta relación de tipo dialéctico do *eu* coa súa realidade máis inmediata sempre se levou a cabo desde unha visión heterosexual, patriarcal e colonial a través de dinámicas de poder e do exercicio da violencia simbólica. Polo tanto, aquel que non se encontra dentro desta realidade finita e claramente delimitada, o *outro*, o subalterno¹, ve a súa existencia negada. Isto fai que as realidades periféricas, entre elas, a feminina, se vexan silenciadas, excluídas e caricaturizadas, representando deste xeito o «non-ser» no mundo, en contraposición coa noción heideggeriana.

Tanto Sylvia Plath como Lupe Gómez son dúas escritoras afastadas na tradición literaria e no marco espazo-temporal no que constrúen o seu obxecto artístico; Plath no contexto estadounidense dos anos sesenta e Gómez na década dos 2000 en Galicia. Malia isto, ambas se encontran no mesmo lugar dentro do campo literario en canto a súa condición de muller e, por conseguinte, á dificultade de ocupar o espazo público², rompendo coa norma, (re) aparecendo de forma violenta, presentándose propiamente fóra dun lugar definido e estanco. Ambas subverten a hexemonía do «normal», reocupando de maneira combativa o espazo que lles é negado, levando a violencia ata o seu paroxismo a través dunha clara fragmentación corpórea: «now I break up in pieces that fly about like clubs» (Plath, 2018: 99); «as metáforas no cárcere do corpo, o puñal» (Gómez, 2005: 34).

A natureza, vista dende o Antropoceno, é violentada e oprimida por unhas lóxicas de poder específicas. Nesta liña, resulta axeitado facer unha analoxía natureza-muller, a primeira agredida e usurpada pola sociedade de consumo capitalista ao igual que a segunda polo patriarcado. Isto tamén se pode ver desde a óptica dos estudos animais, sendo o especismo e o sexismo dúas formas de opresión que entran en diálogo. É sumamente interesante, polo tanto, achegarse á produción poética de ambas autoras desde unha perspectiva ecocrítica, entendendo esta como «the study of the relationship between literature and the physical environment [...], an earth-centred approach to li-

¹ Débese ter en conta a definición de subalterno gramsciana en relación co que o filósofo marxista entende por hexemonía: «el afán de encontrar un correlato conceptual de la alienación en el terreno superestructural, el equivalente socio-político en el plano de la dominación de lo que ésta indica en el plano socio-económico: el despojo relativo de la calidad subjetiva por medio de la subordinación» (Modonesi, 2012: 2).

² Hannah Arendt en *A condición humana* (1958) defendía a necesidade de habitar o espazo mediante a «acción», que permite que o suxeito se lexitime como suxeito político. A única maneira de chegar á «realidade», ao «ser-no-mundo» sería, desta maneira, habitando e ocupando o espazo, facéndose visible para os outros.

terary studies» (Glotfelty en Bressler, 2006: 231). En 1974 Françoise d' Eau-bonne denominou este xiro epistemolóxico, a necesidade de reapropiación do propio corpo feminino nun contexto ecolóxico, ecofeminismo:

Ecofeminism emphasises environmental justice to a far greater degree than deep ecology. The logic of domination is implicated in discrimination and oppression on grounds of race, sexual orientation and class as well as species and gender. (Garrad, 2004: 39)

Desde finais do século pasado, a teoría ecofeminista comeza a gañar relevancia, de aí que utilizemos esta perspectiva como marco teórico da nosa análise comparativa para reflexionar sobre a maneira concreta na que o corpo se insíre no espazo e as problemáticas que xorden desta tensa e complexa relación:

Los rasgos androcéntricos han ido transformando la cultura hasta desembocar en una crisis ecológica, razón de más por la cual se aborda la cuestión medioambiental desde el lado femenino (resaltando los valores de la naturaleza, la mujer, el animal, el sentimiento, la materia y el cuerpo), reclamando el cuerpo femenino como propiedad de una misma. (Tardón, 2011: 533)

Tendo en conta todo o exposto, decidimos escoller a edición bilingüe da *Antología poética* de Sylvia Plath (2018) e *O útero dos cabalos* de Lupe Gómez (2005) para levar a cabo o noso estudo relacionando a conciencia ecofeminista coa exhibición do corpo mutilado; pasando da relación simbiótica muller-natureza, muller-animal ata o que poderíamos chamar unha «ecocrise espiritual» materializada no desexo da morte en Plath e na necesidade dunha nova sexualidade combativa e animal en Gómez.

O patriarcado sempre buscou dar resposta ao eterno misterio de «que quere unha muller?», excluindo da problemática ao propio xénero feminino, que se encontraría así silenciado. Mais en *Antología Poética* e *O útero dos cabalos* a palabra volve a ser reapropiada, fuxindo da exclusión formal: «Non quero ser tan doce, quero ser violenta» (Gómez 2005: 40); «a wind of such violence will tolerate no bystanding: I must shriek» (Plath 2018: 99). Michel Foucault en *Historia da sexualidade* (1976) fala de «tecnoloxías do sexo» para establecer, neste sentido, a relación entre sexualidade e poder. Teresa de Lauretis utiliza a categoría foucaultiana introducindo o que ela entende por «tecnoloxías do xénero»³ para mostrar esta dominación e como

³ «como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino *el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, por el despliegue de *una tecnología política compleja*» (2013: 8).

o corpo e o desexo se representan e constitúen a través dela. A muller non habita o seu propio corpo, se non que este pasa a ser propiedade allea: «o mercado, esa tolemia, ese lugar azul onde se comercia cos vestidos e co meu corpo» (Gómez, 2005: 27); «but at the price of a pin-stitched skin fish-tailed girls purchase each white leg» (Plath, 2018: 16). O corpo é mutilado e fragmentado, utilizado como mercadoría, como forma de lexitimación por parte do home, ao igual que sucede coa explotación dos recursos naturais ou das especies animais.

Roger Chartier en *El mundo como representación* (1992) entende por representación a arte de mostrar a través da linguaxe, a exhibición dunha presenza, de novas realidades que se fan visibles. Isto pode estudarse desde un punto de vista fenomenolóxico en relación tamén co exposto por Hannah Arendt:

todo el mundo real de los asuntos humanos depende para su realidad y continuada existencia en primer lugar de la presencia de otros que han visto, oído y que recordarán y, luego, de la transformación de lo intangible en la tangibilidad. (2005: 108-109)

Nesta liña, Plath e Gómez represéntanse e autorrepreséntanse, o que desemboca nunha autoconciencia de si mesmas e da súa propia existencia, facendo do escuro e do estraño algo fermoso na procura dunha nova feminidade: «the woman is perfected. Her dead body wears the smile of accomplishment, the illusion of a Greek necessity» (Plath, 2018: 172); «deixar no asfalto o meu corpo, vestirme de muller» (Gómez, 2005: 25). Ambas interactúan de maneira dinámica e activa co medio e coa colectividade pasando de obxecto a suxeito, do intanxible á tanxibilidade. A performatividade do corpo ocorre tamén na propia acción de lectura, xa que esta é «la puesta en marcha del cuerpo, la inscripción en un espacio» (Chartier, 1992: 60), polo que o lector activo, ao igual que a voz poético-autorial entra no espazo e reformúlao de forma violenta e subversiva.

Esta realidade social de opresión é produto de discursos que se estruturan ao redor de formas de produción e estruturas sociais. O discurso produce desta maneira ideoloxía e tamén aos obxectos que enuncia de forma ideolóxica. En *Las palabras y las cosas* (1966) e en relación con esta idea, que enmarca todo o seu discurso, Foucault expón que o significado nunca é acabado nin verdadeiro, senón continxente e aberto e media nas relacións de poder. O poder crea así coñecemento, mais este, a súa vez, non se crea sen poder, o que fai que o signo lingüístico sexa difícil de descodificar debido a

súa gran densidade, sendo necesario transitar da connotación á denotación, «la significación de la poesía excede al propio lenguaje, para zambullirse en las insondables aguas de la connotación» (Lanseros en Plath, 2018: 5). Necesítase así transitar da representación á presentación; ao performativo, ao «tropolóxico», aparecendo unha necesidade de renovar a *inventio* desde un punto de vista retórico cando estudamos creacións literarias como a de Plath ou Gómez, con poemas cargados de densidade semántica pero cun claro reduccionismo formal que dá a falsa aparencia de sinxeleza: «frases breves que recomenzan onde acaban, reactívanse, xustapóñense, enrédanse como ceireixas e xiran todos arredor dun único círculo» (Torres en Gómez, 2005: 2), o que sacode os cementos do discurso hexemónico e naturalizado, creando unha sensación de estrañeza e incomodidade.

A feminidade utilízase para violentar e establecer control sobre o suxeito a través dos *topoi* da violencia, sendo unha necesidade primaria a de ocupar e (re)ocupar o espazo, ao ser o corpo convocado pola violencia. A animalidade masculina e primitiva é así reformulada desde o corpo feminino: «ser muller e mostrar o corpo, ser muller e romper as bragas» (Gómez, 2005: 11), que arranca e se apropia da forza masculina: «and round her house she set such a barricade of barb and check against mutinous weather as no mere insurgent man could hope to break» (Plath, 2018: 14). A noción de beleza é outra marca de poder e opresión, cortocircuitada por esas «tecnoloxías do xénero», xurdindo a necesidade de marcar unha pauta da diferenza. Byung Chul-Han en *La salvación de lo bello* (2015) e tendo en mente o que Charrier entende por representación, propón a necesidade de *mo(n)strarse* como estratexia de resistencia para crear un contradiscurso. A noción política do monstro supón, neste sentido, un xiro gnoseolóxico, a necesidade de reconquistar e abrazar o grotesco, seguindo a noción foucaultiana de «anormal», de monstro humano, que combina o imposible co prohibido, facendo política a través da propia carne.

Necesitárase así, chegar a unha nova beleza feminina, ensinando o corpo: «o mundo require moita roupa sobre nós. O mundo non admite a nosa respiración. A respiración profunda dos nosos corpos. A nudez» (Gómez, 2005: 47); «nude as Cleopatra in my well-boiled hospital shift» (Plath 2018: 50). Queda patente o orgullo de *mo(n)strarse* en relación co *unheimlich* freudiano, converténdose o corpo feminino nunha máquina de guerra biopolítica: «esta guerra que nos cora o corpo, que nos abre e nos sacode e nos rompe» (Gómez, 2005: 7), mostrándose fóra de imposicións, en relación co que Levinas entende polo retorno do rostro:

el Otro en cuanto rostro, habla, emite una palabra que es el primer discurso y que manifiesta un exceso, un algo más allá de cualquier orden o mundo. [...] El rostro es aquello que escapa a la conciencia, algo que en su alteridad absoluta invita a la renuncia del yo. (Castro, 2001: 37)

As abxeccións, deste xeito, son necesarias a través dunha performatividade da diferenza, unha exaltación do que non pode ser mostrado, levando a ferida á arte: «if I could bleed, or sleep! If my mouth could marry a hurt like that!» (Plath, 2018: 102). Desta maneira, a muller deixa de ser colocada nas marxes espaciais, e comeza a autolexitimarse como suxeito político, ocupando o espazo por si mesma: «opoño resistencia, cos meus puños enfermos» (Gómez, 2005: 29). A forma de escapar da dominación e da exclusión sistemática, de *mo(n)strarse* é, no caso de ámbalas dúas poetas, ensinando a ferida máis supurante, reivindicando a animalidade e a violencia feminina coa linguaxe, co grotesco da dor a través da estreita e íntima relación que se establece coa natureza.

Os dous poemarios xiran en torno ao tormento causado pola marxinaación que intentan subverter, exhibindo a fonda ferida que isto crea nelas. Gómez faino a través da problematización da sexualidade: «poño moitas faldas, sobre a miña falda, e ensino o sexo, mostrando a ferida» (2005: 11) e Plath a través do propio autocuestionamento enmarcado en ideas depresivas e suicidas: «I am terrified by this dark thing that sleeps on me» (2018: 99). O sangue é, neste sentido, central na produción tanto de Gómez: «e eu botteime a chorar, chorando sangue» (2005: 8); «teño, en min, unha guerra. E cae sangue polo meu corpo» (2005: 4); «quero violar o aspecto das cousas. Chorar tragando sangue» (2005: 18); como na de Plath: «a mouth just bloodied. Little bloody skirts! [...] If I could bleed, or sleep! If my mouth could marry a hurt like that! » (2018: 102); «in a clench of blood, the sleep-talking virgin gibbets with her curse the moon's man» (2018: 16). Este elemento é así presentado en relación coa necesidade desa nova beleza e de sacar o monstro, entendido este como aquilo que se quere suprimir desde a sociedade patriarcal para poder ocupar o espazo e recuperar o «ser-no-mundo», a propia existencia. Isto faise a través da enfermidade, da histeria, unha realidade atribuída á condición de muller que, xa desde a teoría psicanalítica, se buscou eliminar e que agora se abraza e se lexitima: «I call you orphan, orphan, you are ill» (Plath, 2018: 128); «eu quero estar tola nos campos» (Gómez, 2005: 28).

A excelsa lesión interna que presentan ambas autoras, manifestada a través do grotesco da dor máis íntima, está relacionada coa fragmentación

do corpo en relación ao autolítico e ao amor, sendo a primeira a maneira na que se busca e se acaba conseguindo reocupar o espazo, o que queda patente en Plath: «vult upon vult. Caught stiches my fissures» (2018: 40); «when I grin, the stiches tauten. I grow backward» (2018: 50); «they will invite me to whiten my bones among them» (2018: 66); «my red filaments burn and stand, a hand of wires» (2018: 99); «my bones hold a stillness» (2018: 164) e en Gómez: «na ferida eterna, na dor de ser eu co meu corpo exposto á luz violácea dos prostíbulos» (2018: 111); «abrir un balcón, tirarse, caer» (2005: 7); «algún día, na guerra, venderemos partes dos nosos corpos» (2005: 8). A sangue como materialización da ferida vai acompañada do coitelo como instrumento que non só provoca a lesión: «a blackout of knives. A vice of knives [...] Its first communion out of my live toes» (Plath, 2018: 148); senón que é usado tamén como arma revolucionaria: «eu teño, sempre, un coitelo na boca» (Gómez, 2005: 38).

Preguntámonos entón ata onde pode chegar a mostra de tan fondo tormento, reflexionando sobre como se manifesta o amor desta dor autoinflinxida na carne, sendo presentado tamén nesta espiral destrutiva. A fragmentación corpórea faise máis profunda e evidente a través do anheloso amoroso: «love is the bone and sinew of my curse [...] Ten fingers shape a bowl for shadows. My mending itches. There is no nothing to do» (Plath, 2018: 42); «sempre quixen ser vento, romper as murallas, destruír o amor» (Gómez, 2005: 43). Esta idea de amor catártico e destrutor vai acompañada do pranto tanto en Plath: «we were always crying, in our spare rooms» (2018: 81) «I am inhabited by a cry» (2018: 99) como en Gómez: «eu non soporto esta fenda aberta no meu ventre. Eu choro polas noites» (2005: 23).

O binomio inspirábel muller-natureza recorre todos os motivos e as cuestións anteriormente presentadas (o amor, a violencia, a sexualidade, a problematización do corpóreo, a enfermidade etc.), facendo patente a imposibilidade de chegar a ocupar o espazo, de reapropiarse da palabra e facerse visibles, de «existir» en termos holísticos, sen a identificación co mundo natural, que se encontra igualmente maltratado e cuxa ferida é tamén visible e palpable. A dor é así proxectada na natureza: «co estómago aberto, para que entre en nós o mar» (Gómez, 2005: 2); «eu non quero caer do columpio, quero cortar as rosas» (Gómez, 2005: 41); «the tulips are too red in the first place, they hurt me» (Plath 2018: 58); «I have no face, I have wanted to efface myself. The vivid tulips eat my oxygen» (Plath, 2018: 60).

En Plath a conexión coa natureza é moi forte e destacada; «Now I am a lake» (2018: 7); «between the cabbage-roses, which are slowly opening their

furred pearls» (2018: 10); «between the eye of the sun and eyes of tulips» (2018 :60); «the sky leans on me» (2018: 68). O mundo natural é visto así igual de solitario e desamparado que a voz poética, creando unha fortísima relación simbiótica: «the message of the yew tree is blackness, blackness and silence» (2018: 76); «the water I taste is warm and salt, like the sea, and comes from a country far away from health» (2018: 60), de aí o imperioso da comunión muller-natureza. A poesía de Gómez caracterízase, porén, pola animalidade máis primitiva a través da exhibición do corpo violentado, o cal reafirma e expón como forma revolucionaria de subversión, unha idea que atravesa todo o poemario. Nesta liña, a identificación simbólica muller-animal convértese en algo non só necesario senón imperioso. Os animais, ao igual que a muller véñse como obxectos de consumo para satisfacer necesidades fisiolóxicas. A maneira de acabar con isto sería fuxindo do modelo de feminidade hexemónico a través da identificación co mundo animal: «as veces síntome can. As veces sinto que hai en min unha vaca. Por eso, nunca serei princesa» (2005: 44).

As diferentes maneiras de mostrar a conexión co medio queda patente nos títulos dos poemas. Por unha banda, «Ariel», de Sylvia Plath, incluído na antoloxía e tamén título dun dos seus poemarios máis importantes, recórdanos ao mar, ao primitivo da natureza, a súa forza atemporal e infinita, á necesidade de volver a un *locus amoenus* primario que xa non existe ao ser destruído polo ser humano, o que provoca a necesidade de desaparecer: «the wind pours by like destiny, bending [...] I can feel it trying to funnel my heat away» (2018: 66). Por outra banda, o nome da obra de Lupe Gómez, *O útero dos cabalos*, mostra a pureza e incorruptibilidade do nacemento entendido como «alumeamento», da creación como algo máxico e intrinsecamente feminino, como unha máquina de guerra en contraste co corrupto do mundo actual: «xurdín coa cabeza rota no útero roto de miña nai» (2005: 32). Podemos relacionar a Gómez con Plath cando a primeira expón «estou no interior do útero dos cabalos» (2005: 30) e a segunda «drunk as a foetus I suck the paps of darkness» (2018: 40), aparecendo así a necesidade de refuxio. Plath busca amparo dentro do océano: «I walk dry on your kingdom's border [...] I would breathe water» (2018: 26), sendo a auga unha alegoría que recorre toda a obra. En Gómez, pola contra, aparece unha forte unión simbólica co imaxinario masculino asimilado na figura do cabalo como mostra desa virilidade que se intenta perturbar: «teño moitos cabalos no útero. [...] É como se tivese un tigre azul nos ollos» (2005 :44); «teño dentro de min un gran animal enfermo e contento» (2005: 34).

O suxeito poético en ámbalas dúas obras encóntrase nunha posición liminar, situado tanto dentro como fóra do corpo, aparecendo así unha crise espiritual que, tendo en conta a relación muller-natureza muller-animal poderíamos denominar ecocrise. Por unha banda, en Plath xorde unha cosmovisión existencialista e anhelante, buscando fuxir da dor plasmada na carne, da desexada morte non materializada ao non poder darse esa unión cuasi-transcendental coa natureza, co mar, o que leva ao suxeito poético a desexar desaparecer pola frustración e o baleiro que este feito produce: «I only wanted to lie with my hands turned up and be utterly empty» (2018: 58). En Gómez este punto de inflexión encóntrase no salvaxe e primitivo, no grito, facendo do desexo, do obsceno, do que se encontra fóra de escena algo visible: «amoso o meu corpo, como se dunha puta barata se tratase» (2005: 8). Son así os propios corpos os que rouban o lume da linguaxe, os que finalmente deciden, utilizando a violencia que os oprime para liberarse a través dunha linguaxe reivindicativa, en constante ebullición.

Tendo en conta esta estreita relación establecida por ambas autoras, a presentación da dor e da ferida como arma subversiva e a asimilación e o orgullo de mostrar aquilo que fuxe do considerado aceptable (suicidio-sexualidade) é necesario reflexionar sobre como se intentan reapropiar da palabra. Para Spivak o subalterno non pode falar: «there is no virtue in global laundry lists with ‘woman’ as a pious item. Representation has not withered away. The female intellectual as intellectual has a circumscribed task which she must not with a flourish» (1988: 104), unha realidade exposta tanto por Plath: «I entered the stomach of indifference, the wordless cupboard» (2018:40) ; «now I am silent [...] I do not speak» (2018: 130) como por Gómez: «o meu silencio, no xardín, como se a vida fose unha casa aberta da que poder entrar e da que poder saír» (2005: 5). Plath intenta reapropiarse da súa voz como unha necesidade de acabar co sufrimento a través da identificación co medio desde a ansia e a desesperación máis absoluta: «in me she has drowned a young girl, and in me and old woman, like a terrible fish» (2018: 78). Gómez, por outra banda, busca desesperadamente alzar a voz, dese o grito, desde a desobediencia máis pura: «só quero espirme, berrando, tirada no asfalto» (2005: 10); «quero coller coas miñas mans a realidade, e berrar, poder berrar, no abismo das tardes» (2005:12); «sempre berrar, como nenas as que ninguen educou» (2005: 27). Ámbalas dúas, ademais, utilizan a capacidade humana da linguaxe procurando darlle voz ao animal e á natureza a través da identificación exposta anteriormente.

A imposibilidade de falar vai ligada á imposibilidade de ocupar o espazo. En *La production de l'espace* (1974) Lefebvre expón que cada sociedade configura e produce o seu propio espazo a través das lóxicas de poder que nela imperan, polo que este sería «la imposición de una determinada visión de la realidad social [...] de unas determinadas relaciones de poder», declarando posteriormente que «no hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales» (2013: 125). Queda así patente que o espazo é unha realidade social que se configura e moldea por axentes que se encontran no centro e que, co exercicio do poder levado a cabo a través de estratexias simbólicas, colocan aos demais suxeitos nas marxes espaciais, negándolles a voz e a posibilidade de existencia. De aí que a muller, nunha sociedade rexida polas lóxicas do poder patriarcal, se encontre na periferia espacial, no «deserto» (véxase Showalter, 1981), nun claro non-lugar⁴, nunha terra de ninguén «donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta» (Augé, 2000: 92), ao converterse meramente nunha proxección masculina en relación ao binomio home-muller, un-outro.

Tendo todo isto en consideración, aparece a necesidade de reocupar o espazo desde unha nova beleza e unha nova feminidade, rompendo con esta postura dicotómica a través da performatividade do corpo en conflito: «Vivir aquí, na néboa. Nos bosques que se abren. Abrindo no meu corpo un lugar» (Gómez, 2005: 22); «What keyhole have we slipped through, what door has shut? [...] And from our opposite continents we wave and call» (Plath, 2018: 84). É desta maneira na que as dúas poetas conseguen chegar á centralidade espacial e social. Xohana Torres en relación a *O útero dos cabalos* di de Gómez que «toda a súa poética ten como santo e seña a extrema liberdade das verbas e dos corpos» (2005: 2), maneira na que se achega «ao centro da escea con seguridade e ofrece ao público a súa voz tormentosa» (2005: 3). Plath reconfigura o «ser-no-mundo» do que se reflexionaba ao comezo do traballo, segundo Raquel Lanseros e, en relación á publicación de *Antología poética*, ao ser «dueña de una mirada personal sobre el mundo [...], eterna perseguidora de sentido» (2018: 7).

Sylvia Plath e Lupe Gómez, a través da percepción delas mesmas como suxeitos, dunha clara «propiocepción», reflexionan sobre o lugar que ocupan no espazo, destacando a relación de tipo dialéctico corpo-espazo. Debemos

⁴ Para Marc Augé os non-lugares son os espazos de tránsito, sen identidade, como pode ser un aeroporto ou un ascensor. Nesta liña a muller, entendida como obxecto, tamén sería un lugar de tránsito para a masculinidade hexemónica, negándosele a súa condición de suxeito.

salientar, polo tanto, que coñecemos, que «habitamos» o espazo, porque temos un corpo que coñece máis alá da razón e que é utilizado para (re)coñecerse a un mesmo. Esta realidade torna problemática nos corpos subalternos ao seren estes violentados, violados, aniquilados, vilipendiados e destruídos debido a súa condición de alteridade, que os converte en mercadorías para o sistema. Isto ocorre cos animais, que son utilizados como entretemento e ben de consumo en analoxía coa explotación dos recursos naturais, o que provoca a súa paulatina desaparición e a necesidade dunha conciencia animalista e ecolóxica, dun contradiscurso.

A muller é entendida como unha mercadoría para a sociedade patriarcal, despoxada por completo da súa singularidade. A propia realidade da existencia feminina fai imposible non crear unha relación dialéctica e circular natureza-muller-animal, sendo esta tríade non só tremendamente forte, senón completamente indivisible. Esta identificación tamén produce que a muller, coa necesidade de reapropiarse da palabra e reocupar o espazo, entendido este como o lugar onde se levan a cabo as dinámicas de poder, abraza a agresión e a profanación que sobre o seu corpo se exerce. Reformúlase así a violencia, expoñendo a barbarie, o grotesco, situándose a si mesmas no espazo no que non tiñan cabida e facendo da fragmentación corporal e do salvaxe da dor a través da ferida causada nos corpos unha arma política imparabile entendendo, na liña fenomenolóxica de Merlau-Ponty, a experiencia corpórea como o lugar da propia existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, Hannah (2005): *La condición humana*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- AUGÉ, Marc (2000): *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- BRESSLER, Charles (2006): *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. Londres: Pearson.
- CASTRO, Rodrigo (2001): «Levinas y el humanismo del rostro» *Diálogos Educativos*, 1(2), pp. 32-40. [En liña: <http://www.umce.cl/~dialogos/no2_2001/castro.swf. Data de consulta: 21/02/2023]
- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (2007): *Historia de las sexualidades*. México: Siglo XXI Editores.
- GARRAD, Greg (2004): *Ecocriticism*. Londres: Routledge.

- GÓMEZ, Lupe (2005): *O útero dos cavalos*. A Coruña: Espiral Maior. [En liña: <<https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2013/04/lupe-o-utero-dos-cabalos.pdf>>. Data de consulta: 07/01/2023]
- HAN, Byung-Chul (2012): *La salvación de lo bello*. Traducido por Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial.
- HEIDEGGER, Martin (1998): *El ser y el tiempo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- DE LAURETIS, Teresa (2013): «Las tecnologías del género». México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEFEBVRE, Henri (2013): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- MENDOZA, Emiliano (2015): «Fragmentos de una voz sin-nombre: Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte». En *Reflexiones marginales*, [En liña: <<https://reflexionesmarginales.com/blog/2015/01/31/fragmentos-de-una-voz-sin-nombre-walter-benjamin-y-la-critica-romantica-de-la-obra-de-arte/>>. Data de consulta: 22/01/2023]
- MERLAU-PONTY, Maurice (1994): *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona: Planeta De Agostini. [En liña: <https://monoskop.org/images/9/9b/MerleauPonty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf>. Data de consulta: 26/02/2023]
- MODONESI, Massimo (2012): «Subalternidad» México: Universidad Autónoma de México. [En liña: <https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf>. Data de consulta: 19/02/2023]
- PLATH, Sylvia (2018): *Antología poética*. Traducido por Raquel Lanseros. Barcelona: Navona Editorial.
- SHOWALTER, Elaine (1981): «Feminist Criticism in the Wilderness» en *Critical Inquiry*, 8(2), pp. 179-205. [En liña: <<http://www.jstor.org/stable/1343159>>. Data de consulta: 18/02/2023]
- SPIVAK, Guayatri (1988): «Can the subaltern speak? » En *Marxism and the Interpretation of Culture*, 1, pp. 66-111. [En liña: <https://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf>. Data de consulta: 28/02/2023]
- TARDÓN, María (2011): «Ecofeminismo. Una reivindicación de la mujer y la naturaleza» En *El futuro del Pasado*, 2, pp. 533-542. [En liña: <<https://doi.org/10.14201/fdp.24664>>. Data de consulta: 12/01/2023]

**«To Further Human Happiness»: Science-Fictional
Utopias of the Cold War**

MARTA KORBEL
University of Salamanca

Abstract: This paper offers a comparative analysis of two sci-fi utopias: Arthur C. Clarke's *Childhood's End* (1953), published in the USA, and the Russian author's Ivan Efremov's *Andromeda: a Space-Age Tale* (1957). Both imagine humanity united peacefully in a post-national order, which marks them as exceptional in a period when speculative fictions tended to present dystopian visions of the future. The investigation is grounded in the historical context of the Cold War and supported by the findings on Anglophone and Russian sci-fi by such scholars as Keith M. Booker and Rafail Nudelmanm as well as remarks on literary utopia by Carl Freedman and Lyman Tower Sargent. It compares social structure of the two utopias and highlights the role of space exploration in constructing a happier society, referring to the concepts of American astrofuturism and Russian cosmicism. Through delineating the distinctions between the Western and Soviet hopeful imaginings of the future at the time of a conflict whose tensions have re-emerged recently, the paper aims to contribute to the understanding of the complex and persistent legacy of the Cold War.

Key words: science fiction, utopia, Cold War, space exploration.

Arthur C. Clarke's *Childhood's End* (1953) and Ivan Efremov's *Andromeda: A Space-Age Tale* (1957) were written in the period of geopolitical tension between the United States and the Soviet Union customarily referred to as the Cold War, which «shaped the world-view of a whole generation» (May, 2018: 29). Sci-fi literature was a privileged genre in terms of creatively exploring the dynamics of this conflict: many texts described post-apocalyptic worlds ravaged by a nuclear war or, inspired by the advances in the American and Soviet space programmes, imagined human expansion through the cosmos. What makes Clarke's and Efrmov's novels remarkable among these titles is that despite being written at a time of significant disillusionment with

the concept of utopia (Wegner, 2005: 80), they both offer visions of a happy and peaceful future for humanity.

In considering these two not dissimilar texts, it is important to acknowledge the vast difference between the contemporaneous socio-political contexts of the two countries where they were published. In the US the 1950s were a time characterised by mass-scale anti-Communist paranoia, headed by the notorious senator Joseph McCarthy. In particular, many citizens feared a nuclear attack on the part of the Soviet Union (Booker, 2005: 171). Contrastingly, in the USSR the decade was a period of liberal transformation following Joseph Stalin's death in 1953. The reforms enforced by the new Party Secretary, Nikita Khrushchev, resulted in an improvement of the standard of life (Balina, Dobrenko, 2009: xx-xxi), a rapid development of science and technology, and «a rejuvenation of culture» (Bykova, Lektorsky, 2019: 7). Thus, whereas *Childhood's End* was addressed to a public predominantly concerned with the threat of a Communist invasion and a nuclear war, *Andromeda's* readership largely consisted of people for whom the future seemed immensely hopeful (Boym, 2001: 60).

The author of the former novel, sir Arthur Charles Clarke, was born in the United Kingdom, yet he «oriented his work to American markets» (Bould, 2017: 127): he is considered one of the «Big Three» writers who dominated sci-fi in the US for several decades (Freedman, 2000: 81). In his writing he combined «a very English voice [...] [with American] optimism about the future» (James, 2005: 432). Moreover, he extensively published non-fiction about the technology of space travel, was an active member of the British Interplanetary Society and is now acknowledged for «originating the idea of satellites to provide global communication» (Reid, 1997: 6). He believed the colonisation of space to be an indispensable step in the human civilisation's quest for perfection (Kilgore, 2003: 115). His fifth novel *Childhood's End* creatively subverts the classic sci-fi trope of alien invasion: the extraterrestrials come not to destroy the Earth, but to enforce global peace and bestow wondrous technological gifts on the human population, effectively establishing a utopia.

Ivan Efremov, the author of *Andromeda: a Space-Age Tale*, holds a special place in the Soviet literary tradition: according to Elana Gomel, his «influence on the [...] development of [sci-fi] in the USSR [...] is incalculable and exceeds the influence of any comparable Western figure» (2004: 360). Before he dedicated himself to writing fiction, he established himself as a prominent palaeontologist, receiving numerous prizes for his academic

work. When his second novel *Andromeda* was published in 1957, it «[took] by storm young people [...] and earned the [sci-fi] genre [...] general esteem» (Suvin, 1977: 266). The book, set in the distant future of the forty-fourth century, describes the utopian world of the Great Circle Era. As in *Childhood's End*, technological advances eradicated most of humanity's problems and enable everyone to live comfortably; the planet, too, is united in a post-national order. Through three intertwined plotlines, Efremov gives a comprehensive description not only of a utopian society, but also of «the man of the future» (Efremov, 1990: 14).

While both novels envision the end of the nation-state as a necessary step, the process through which this is achieved differs greatly between the two texts. In *Childhood's End*, the formation of a World Federation is enforced by omnipotent aliens. At a first glance, Clarke's stance appears strikingly unbiased towards any nation or social order:

The Overlords seemed largely indifferent to forms of government, provided that they were not oppressive or corrupt. Earth still possessed democracies, monarchies, benevolent dictatorships, communism, and capitalism. This was a source of great surprise to many [...] who were [...] convinced that theirs was the only possible way of life (Clarke, 1990: 19).

Considering the political climate at the time of the novel's publication, the fact that the writer imagines a peaceful future despite the continued existence of communism, and contends that this social order may well acquire a non-oppressive and non-corrupt form, is particularly significant.

Nevertheless, upon closer scrutiny the novel is not free of «the Manichean Cold War anti-communism» (Freedman, 2000: 80) and does present the West as superior. It is the Soviet delegate who most actively opposes the Overlords' policies (Clarke, 1990: 19), while a group of radical nationalists scheming against the aliens is compared to «Lenin and his associates in the first days of the Russian Revolution. There was the same [...] ruthlessness in these [...] men» (31). After the planet eventually fully transitions to post-national unification, it is English that becomes the official language spoken by every citizen. Though thanks to automated production the basic necessities of life become «virtually free» (64) and everyone is able to pursue the job they find the most rewarding, money continues to exist and be the means for providing oneself with luxuries, unlike in Efremov's Communist utopia. Despite the alleged profound social changes (65), the female characters in the novel are utterly passive and treated patronisingly by men; the family structure remains, in Joanna Russ's words, an image of «the American middle

class with a little window dressing» (2017: 201). Douglas De Witt Kilgore's observation of Clarke's persistent belief that the West ought to be considered «the vanguard of the human race» (2003: 116) is effectively confirmed: *One World of Childhood's End* is essentially a planet dominated by the Western culture and mode of living.

Nonetheless, it is ultimately demonstrated that this future society is not a positive utopia, defined by Lyman Tower Sargent as a society that the author intended as one considerably better than their own, but a critical utopia: a community which, despite being a great improvement in comparison with the writer's reality, struggles with substantial problems it may not be able to resolve (1994: 9). Humanity's Golden Age is marked by a gradual decline in art and science, as there is no more conflict which might give inspiration to creators, and the scientists find it pointless to conduct research since it is clear the Overlords have already uncovered all «secrets» of the universe (Clarke, 1990: 68). The utopia becomes a «placid, featureless and culturally dead» world of «passive sponges», content with spending their time in front of the TV set (135).

As Anne Robin Reid points out, typically in Clarke's fiction the only alternative to such stagnation is the continuous exploration of outer space (1997: 31). However, the Overlords, the creators of the utopia, prohibit the development of relevant technology on the grounds that «the stars are not for man» (Clarke, 1990: 129). Many critics have thus found *Childhood's End* a puzzling novel, considering that Clarke was an avid proponent of American astrofuturism, defined by Kilgore as a «speculative tradition [...] [d]evoted to breaking the limits placed on humanity by the surface of this planet [...] [and forecasting] an escape from terrestrial history» (2003: 1). Even so, the book's surprising finale does offer a vision of progress beyond the limits of Earth, albeit it is very far from the author's other narratives presenting the cosmos as a frontier awaiting humanity's conquest, promising adventure and civilisational progress (119, 129). It is revealed that the Overlords created a serene utopia for *Homo sapiens* only to facilitate the species' evolution into a radically different form of life. As the Golden Age draws to a close, all children on the planet undergo an unsettling metamorphosis: their identities are dissolved as the new generation merge into a hive-minded being who eventually destroys Earth and joins the cosmic Overmind – a «potentially infinite» entity «beyond morality», endlessly expanding through space (Clarke, 1990: 199). This startling vision of the future annuls all individuality and, along with Clarke's lack of interest in individual characters throughout the novel

(Howes, 1977: 154), puts into question the customary binary opposition of the Western ideology as individualistic and the Soviet one as collectivistic (Nudelman, 1989: 57).

Andromeda presents a decidedly more anthropocentric vision of the universe. Firstly, its utopia is established without any external agency: it is a culmination of a centuries-long historical process of a global communist revolution, during which social relations, global political structure, and the very human consciousness have been transformed. Unsurprisingly, this entails the defeat of the capitalist West which is denounced as a social order thriving on war and oppression. Such faith in the inevitability of the ultimate victory of communism was a principal element of the Soviet doctrine yet, as Darko Suvin notes, the novel «creatively [revives] the classical utopian and socialist vision» through its focus on «the development of a disalienated man and new ethical relationships» (1977: 266). Efremov imagines a society more thoroughly transformed than the one described by Clarke. Most strikingly, his future women are endowed with strength, agency and independence. The traditional family structure is dismantled and the maternal instinct rejected as «blind» and «insane»: children are brought up by the collective, which is allegedly the only manner of raising a productive and well-adjusted individual (Efremov, 1990: 478). It is repeatedly stressed that egocentrism is «man's most dangerous enemy» and that discipline and self-sacrifice for the common good ought to be the guiding principles of the utopia's citizens (352-4). The social order might seem to require utter subjugation of individual will, yet in fact its fundamental goal is the celebration of every person's full potential. This is achieved through labour, exalted not only because it ensures the continuous development of the society, but also because it is the ultimate means of self-realisation: constantly varying their occupation, the people of the Great Circle Era combine physical work with scientific and artistic pursuits, experiencing both «the joy of the creator [and] the discoverer of new secrets of nature» (89). Efremov's utopia is thus decidedly unlike Clarke's stagnant Golden Age, and moreover it does not depict humanity as a species passively awaiting the fulfilment of its destiny in the cosmos. Instead, in Ra-fail Nudelman's words, it presents «the human being as the measure of all things and the most important part of the universe» (1989: 54).

Efremov's vision of space exploration upholds the legacy of Russian Cosmism (McQuillen, Vaingurt, 2018: 31), a philosophical movement dating back to the nineteenth century and proclaiming «space flight and habitation in space [...] as the next stage in humanity's perpetual evolution» (23).

Accordingly, in *Andromeda* humanity sends ships to distant star systems and establishes colonies on suitable planets, «[advancing] deliberately [...] through [...] the Galaxy in a triumphal march of knowledge and the beauty of life» (Efremov, 1990: 253). This quest simultaneously embraces the post-humanist ethos of the Soviet New Man, who «[holds] fast to his humanity while at the same time transcending it» (Gomel, 2004: 359). Efremov's cosmonauts are presented as the most heroic characters in the novel: in its final scene, the spaceship captain Erg and his partner Nisa fearlessly leave Earth behind, embarking on a one-way journey to colonise a distant star system. The description of the couple – «two figures, a tall man and a graceful girl, [standing] side by side receiving Earth's last greetings» (Efremov, 1990: 540) – presents them in nearly mythical terms, as if they were the new Adam and Eve. Their enterprise is celebrated as a step beyond the limits of the human, a commencement of the process which Efremov categorically links with the conquest of space and anticipates with joy.

In conclusion, while both *Childhood's End* and *Andromeda* locate utopia in a world where national divisions have been eradicated, their future societies uphold their authors' respective social orders: the Western and the Soviet. The ideological Cold War opponent – the Soviet East in Clarke's book, the capitalist West in Efremov's – is denounced for trying to impede this development and sustaining the values that resulted in the cruel conflicts of the past. Nonetheless, Clarke's static Western utopia ultimately fails, as it offers no change beyond global material abundance. Efremov, in his turn, vastly elaborates on the communist utopian vision, describing a radically transformed society. What is more, the novels do not conform to the common delineation of the West as individualistic and the USSR as collectivistic. Efremov displays much greater interest in the harmonious development of the individual, whereas Clarke principally approaches humanity as a species whose destiny is to evolve into a collective entity. Additionally, the two texts present the exploration of the cosmos as the next stage of *Homo sapiens'* evolution. However, Efremov's posthumanism constitutes an extension of humanist ideals of beauty and knowledge across outer space, whereas in Clarke's case it comprises an absolute rejection of anthropocentrism.

Thus, even while the two works reflect the historical context of the time they were written, at the same time they transcend it in their complex visions of the future that may not be reduced to a mere reiteration of either the Western or the Soviet worldview. In a time when the tensions of the Cold War seem to surface once more, an analysis of contemporaneous Western and Russian

utopian fiction might prove a compelling subject in the study of sci-fi as a politically engaged literary genre.

BIBLIOGRAPHY

- BALINA, Marina, Evgeny DOBRENKO (2009): «Introduction», *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, edited by Marina Balina and Evgeny Dobrenko, London: Anthem Press, pp. xv-xxiv.
- BOOKER, Keith M. (2005): «Science Fiction and the Cold War», *A Companion to Science Fiction*, edited by David Seed, Liverpool: Blackwell Publishing, pp. 171-84.
- BOYM, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- BOULD, Mark (2017): «Pulp SF and Its Others», *Science Fiction: a Literary History*, edited by Roger Luckhurst, London: The British Library, pp. 102-29.
- BYKOVA, Marina F., Vladislav A. LEKTORSKY (2019): «Introduction: Philosophy in Soviet Russia: a Brief Overview», *Philosophical Thought in Russia in the Second Half of the Twentieth Century: a Contemporary View from Russia and Abroad*, edited by Vladislav A. Lektorsky and Marina F. Bykova, London: Bloomsbury Academic, pp. 1-16.
- CLARKE, Arthur C. (1990): *Childhood's End*, New York: Del Rey Books.
- EFREMOV, Ivan (1990): *Andromeda: a Space-Age Tale*, translated by George Hanna, Moscow: Raduga Publishers.
- FREEDMAN, Carl. «Science Fiction and Utopia: a Historico-Philosophical Overview», *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, edited by Patrick Parrinder, Liverpool: Liverpool University Press, pp. 72-97.
- GOMEL, Elana (2004): «Gods Like Men: Soviet Science Fiction and the Utopian Self», *Science Fiction Studies*, 31, 3, pp. 358-77.
- HOWES, Alan B. (1977): «Expectation and Surprise in *Childhood's End*», *Arthur C. Clarke*, edited by Joseph D. Olander and Martin Harry Greenberg, New York: Taplinger, pp. 149-71.
- JAMES, Edward (2005): «Arthur C. Clarke», *A Companion to Science Fiction*, edited by David Seed, Liverpool: Blackwell Publishing, pp. 431-40.
- KILGORE, De Witt Douglas (2003): *Astrofuturism: Science, Race, and Visions of Utopia in Space*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MAY, Andrew (2018): *Rockets and Ray Guns: the Sci-Fi Science of the Cold War*, Crewkerne: Springer.
- MCQUILLEN, Colleen, Julia VAINGURT (2018): «Introduction», *The Human Reimagined: Posthumanism in Russia*, edited by Colleen McQuillen and Julia Vaingurt, Boston: Academic Studies Press, pp. 1-36.
- NUDELMAN, Rafail (1989): «Soviet Science Fiction and the Ideology of Soviet Society», translated by Nadya Peterson, *Science Fiction Studies*, 16, 1, pp. 38-66.

- REID, Robin Anne (1997): *Arthur C. Clarke: a Critical Companion*, London: Greenwood Press.
- RUSS, Joanna (2017): «The Image of Women in Science Fiction», *Science Fiction Criticism: an Anthology of Essential Writings*, edited by Rob Latham, London: Bloomsbury Academic, pp. 200-10.
- SARGENT, Lyman Tower (1994): «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies*, 5, 1, pp. 1-37.
- SUVIN, Darko (1977): *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.
- WEGNER, Phillip E. (2005): «Utopia», *A Companion to Science Fiction*, edited by David Seed, Liverpool: Blackwell Publishing, pp. 79-94.

Apocalipsis o transformación: la *mediadaptación* como redención de los fenómenos «post-». Breve acercamiento a las posturas dicotómicas sobre la realidad posliteraria

DAVID LEA

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El debate entre *collapse* (Wang, 2012), *loss of status* (Bolter, 2019), *post-humanidad* (Méndez, 2019) o muerte de la literatura (Franzen, 2022), al amparo de las visiones tecnófobas ligadas al posmodernismo (Bauman, 2000; Byung-Chul, 2012), y la idea de evolución del medio defendida por Collins (2010) o Villanueva (2011), fundamentándose en una realidad posliteraria asociada ya a un *post-postmodernism* (Turner, 1995) o *digimodernism* (Kirby, 2009); sirve de contexto para la emergencia de las nuevas producciones marcadas por un carácter transmedial en su construcción cinematográfica. Con todo, el objetivo del presente artículo es ofrecer una perspectiva del estado de la cuestión en la actualidad, relacionando el influjo de los procesos de adaptación (pos) literarios con la idea de *mediadaptación* como fenómeno paradigmático actual.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, *mediadaptación*, posliteratura, posmodernismo, transmedialidad.

Abstract: *The debate between collapse (Wang, 2012), loss of status (Bolter, 2019), Post-humanity (Méndez, 2019) or death of literature (Franzen, 2022), shielded by technophobic visions associated to Postmodernism (Bauman, 2000; Byung-Chul, 2012), and the idea of evolution of the medium defended by Collins (2010) or Villanueva (2011), aiming a post-literary reality linked to Post-Postmodernism (Turner, 1995) or Digimodernism (Kirby, 2009); serves as context for the emergency of new productions marked by a transmedia character in their filmic construction. Given all that, the aim of the present article is to offer a perspective of the state of the question currently, relating the inflow of post-literary adaptation processes with the idea of mediadaptation as current paradigmatic phenomenon.*

Keywords: *filmic adaptation, mediadaptation, post-literature, Postmodernism, transmedia.*

INTRODUCCIÓN

El campo de estudio de la adaptación cinematográfica surge en la segunda mitad del siglo xx con los intentos de incorporar al ámbito académico-científico los análisis de las relaciones fílmico-literarias. Sin embargo, no es hasta finales de la década de los 50 y, posteriormente, la de los 60 que la disciplina empieza a lograr cierta visibilidad. Esto se debe en gran medida a las figuras pioneras como la de George Bluestone, guionista de formación que posteriormente dedicó su vida profesional al análisis de las relaciones entre la literatura y el cine. Su obra, *Novels into Film* (1957), marca el inicio de esta corriente de estudio que durante el resto del siglo se centrará exclusivamente en la adaptación literaria, es decir, desde la novela al filme, como bien indica el título de su obra.

Ya en el siglo xxi, aunque se mantiene esa prevalencia de estudiar el producto fílmico a través del análisis comparativo con el texto fuente literario y ver qué está en un texto y qué falta en el otro, se empieza a vislumbrar una tendencia en el cine de adaptar contenido no literario o, al menos, fuera del contexto canónico novelesco. En este sentido, Thomas Leitch publica un artículo fundacional de lo que el mismo denomina *Post-Literary Adaptation* (2004), luego retomado en el libro *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (2007). El autor rompe con la tradición del estudio de adaptación centrado en las relaciones entre la literatura o la novela con el cine para dar paso a una tendencia observada a finales del pasado siglo y enteramente presente en el nuevo milenio, la adaptación posliteraria. El término en sí, enormemente debatido por sus implicaturas de significado, como se verá en las visiones y planteamientos de diversos autores al respecto, se limita a definir los procesos de adaptación en los que, o bien la literatura ya no actúa como fuente principal de transformación, dando paso a otros medios (videojuegos, juegos de mesa, parques temáticos, juguetes), o bien aquellos procesos en los que lo literario aún tenga cierta presencia debido a su evolución o mutación a otros medios y modalidades más allá de lo novelesco (prensa, cómic, tuitera).

Más allá de esta teoría que se consolida en la primera década de los 2000 y de la ya sobrepasada relación novela-film, el presente artículo pretende introducir el concepto de *mediadaptación*, dado que en los años 20 del nuevo milenio la realidad digital plantea un modelo de adaptación en el que la relevancia de los medios tecnológicos otorga nuevas fuentes al cine (lenguaje icónico-digital, Instagram, Twitter (X)), pero al mismo tiempo facilita una estética de carácter transmedia debido a la proliferación de las historias en

diferentes medios en un proceso de expansión capitalista, como es el modelo de las franquicias cinematográficas.

El objetivo del presente artículo es defender la evolución desde la adaptación literaria del siglo pasado a la adaptación posliteraria del nuevo milenio, al mismo tiempo que plantear la cuestión de si ya en la actualidad de la era digital no sería mucho más apropiado hablar de una tercera etapa de la teoría de la adaptación significada en el concepto *mediadaptación*, dada la relevancia actual de la hibridación de medios. Para ello se seguirá la siguiente estructura: primero se definirá la noción de *posliteratura* desde los planteamientos meramente literarios y no cinematográficos, cuya dicotomía tiende a enfrentar la catástrofe a la evolución del medio, en ambos casos relacionada con la transformación tecnológica; a continuación se trasladará esa visión posliteraria a los estudios fílmicos y, concretamente, al campo de la adaptación cinematográfica, donde se comprobará que más allá de una transformación tecnológica de lo literario también define su ya no relevancia central como fuente a la hora de adaptar; en tercer lugar, para ilustrar todo este marco teórico se proponen tres casos de estudio paradigmáticos, la tuitera como fuente posliteraria (en el sentido de la evolución y transformación de la literatura como medio) para la adaptación fílmica con el caso *@zola* (2020), el juguete como fuente posliteraria (en el sentido de la no presencia de la literatura en el proceso) para la adaptación fílmica con el caso *Barbie* (2023) y el lenguaje icónico-digital como fuente posliteraria (como modelo más claramente orientado hacia la noción de *mediadaptación*) para la adaptación fílmica con el caso *The Emoji Movie* (2017); y, para concluir, se aportará una reflexión final sobre la pertinencia de la evolución del campo de estudio de la adaptación sustentada en las nociones *transmedia* y *posliteraria*.

1. MUERTE Y LARGA VIDA A LA LITERATURA. VISIONES DESDE EL MÁS ALLÁ

En la deriva negativista sobre el presente y el futuro de la literatura, el teórico chino Jian Wang (2012) habla de un colapso, precipitado por el gran desarrollo de los nuevos medios digitales y la diseminación de la información en un mundo donde los recursos literarios son masiva y globalmente accesibles por las personas mediante sus perfiles tecnológicos. El británico Zygmunt Bauman (2000) acuña la expresión *modernidad líquida* (o *late modernity*) para definir ese flujo hacia la modernidad al amparo del impacto radical de la revolución tecnológica de la información. Por ende, el carácter hegemónico y jerárquico de lo literario, asociado a su prevalencia y relevancia históricas, quedaría disuelto en la forma de un producto desvirtuado, democratizado en

su consumo y su realización. Este carácter posliterario le vendría dado por la marginalización sufrida con la dispersión y el desafío al ejercicio de lectura, provocados por la aparición de las infraestructuras virtuales actuales. Jay David Bolter define esta misma idea, lo que él considera «the loss of status of elite culture in the arts and humanities and the rise of digital plenitude» (2019: 26), como «the end of our collective belief in what we might call Culture with a capital C» (1-2).

En el polo opuesto, voces como la de Jim Collins (2010: 187-188) y su idea de la «Post-Literary Novel» defienden que no existe un enfrentamiento real entre las formas clásicas de creación y transmisión, tanto literarias como mediáticas, y las amparadas en las nuevas formas tecnológicas, sino una especie de sinergia entre ambas con el fin de alcanzar la transformación que definitivamente concluya en la aceptación de los nuevos paradigmas. Thomas Leitch coincide con Collins y afirma a propósito de sus consideraciones que «the relationship between old media and new isn't war but synergy, marked not by an either/or logic that pits them against each other but a both/and mandate that tucks them into bed together» (2011: 119).

Una línea aún mucho más apocalíptica adopta Javier Méndez (2019: 97), quien utiliza los conceptos de *posthumanidad* y *posliteratura* para definir una sociedad tecnológica en la que el libro ha muerto, ocupando su lugar herramientas como el PC, la *tablet* o el móvil. Va incluso más allá afirmando que el lenguaje de la programación funcionará como herramienta vehicular en esta sociedad ultratecnificada donde el relato ya no existirá más que como una simple interacción de personas usuarias a través de sus redes sociales. Esa visión tecnófoba de la realidad actual, concebida como la era de la posmodernidad (o quizás ya posposmodernidad¹), también se hace patente en pensadores de relieve como el surcoreano Byung-Chul Han (2012), que centra su reflexión en la teoría sobre el *big data* y las redes, introduciendo el concepto de *Hypertransparenz*, con el control de los datos privados de las personas que las grandes compañías tecnológicas realizan, así como de la permisividad de las mismas usuarias en permitir esa cesión, además de la creciente tendencia a exponerse mediáticamente a través de las redes sociales. Esta tendencia catastrofista era compartida por Jonathan Franzen,

¹ Alan Kirby (2009) utiliza el término *digimodernism* como etapa posterior al posmodernismo e iniciada con el *locus* de internet, evolucionando posteriormente hacia la televisión, el cine, los videojuegos, la música, y anticipando la difuminación del concepto de *autoría*. Mariusz Pisarski (2017), sin embargo, se decanta por el más adecuado uso de la expresión «digital postmodernism».

defensor antaño de la idea de la muerte de la novela², aunque casi dos décadas más tarde rectificaría este planteamiento con la siguiente frase: «Al final del día, lo que he visto es que todos estos medios se relacionan bastante bien con la lectura»³.

En oposición a esta idea y en la línea de Collins, Darío Villanueva (2011: 186-187), busca establecer una reflexión sobre cómo las nuevas tecnologías pueden ayudar a la transformación del mundo literario. El autor demuestra un mayor interés en las nuevas posibilidades de la ciberliteratura y en qué medida la sociedad posliteraria expande y reconfigura los estatutos y los límites de la literatura de la forma en la que hasta ahora era entendida⁴. Explica también que dos hechos significativos de la historia de la humanidad, el descubrimiento de la escritura por los pueblos sumerios o la creación de la imprenta por Gutenberg, cambiaron totalmente el paradigma del fenómeno literario, dando lugar a un antes y un después, tanto en la forma de crear literatura como en su forma de transmisión. Siguiendo ese modelo, equipara el avènement tecnológico a una tercera etapa de la evolución literaria. Ejemplifica el acercamiento entre los mundos literario y tecnológico mediante la figura de Janet Murray, quien a través de la cultura de lo cibernético y los videojuegos concibe en ese ámbito una nueva realidad literaria en la que lo «ciber» acapara toda forma de creación moderna, desde el relato hasta la persona lectora, pasando también por la figura autorial creadora. Este razonamiento es puntualizado por Adolfo R. Posada afirmando que «el concepto [...] de literatura, dentro del nuevo estadio posthumanista, transmoderno o postliterario [...], propio [...] de la era de Apple y Microsoft, ha mutado de tal forma que trasciende los supuestos literarios» (2020: 77).

2. LA REDENCIÓN DESDE LOS ESTUDIOS DE ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La visión del posmodernismo es retomada por Rachel Carroll en el campo de la adaptación sugiriendo «consider[] adaptation not only as a significant film and television genre, but also as a cultural practice which exemplifies key trends in postmodern culture» (2009: 1). Sobre lo cual Thomas Leitch

² En su ensayo «The Reader in the Exile» (2002) diserta sobre la perspectiva de la novela enfrentada a la tecnología y el empobrecimiento intelectual de las personas lectoras con la aparición de internet.

³ Cita extraída de la entrevista realizada al novelista por el periodista Rubén Abella el 17 de octubre de 2021 para el diario *El Confidencial*.

⁴ Aquí asociada la ciberliteratura a las consideraciones sobre ciberespacio y ciberdrama de Janet Murray en *Hamlet on the Holodeck* (1997), siempre en relación con las nuevas modalidades de interacción en los medios y el cine que anticipaba la autora en los años 90, así como con la actualidad del relato.

recalca que «Carroll does not claim that adaptation is coeval with postmodernism [...] Yet she wishes to enter a stronger claim than that her essays merely happen to focus on postmodern adaptations» (2010: 244). Leitch (2004, 2007), quien defiende la idea de una nueva realidad posliteraria y la asume en el mundo de la adaptación cinematográfica, es cercano al discurso de considerar que el núcleo de los estudios de adaptación es la actualización de las viejas historias e intenta hacer una categorización de lo que denomina *post-literary adaptation*. Las obras de origen adaptadas ya no son textos clásicos, novelas modernas o relatos literarios canónicos, sino otros medios y soportes del mundo actual y que acercan a la audiencia a ideas de su realidad más inmediata.

En obras posteriores el autor incide en un hecho particular y consistente en la historia de los estudios de adaptación como es «the never-ending quest for the sources of authority because that quest, with all the problems it raises, is so central to adaptation studies» (Cronin et al., 2020: 26)⁵. El propio Leitch insiste en el carácter inherente y central de las consideraciones sobre la búsqueda del original dentro de la teoría de la adaptación citando a uno de los fundadores del campo de estudio, George Bluestone, y poniendo de relieve la importancia del proceso y su legitimidad:

A still more interesting predecessor is [...] George Bluestone, whose 1957 *Novels into Film* makes the same point in remarkably similar terms: «When the filmist undertakes the adaptation of a novel [...] he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of paraphrase of the novel—the novel viewed as raw material» (62). So one of the foundational texts of adaptation studies already argues that a given adaptation's source text doesn't supply so much an armature or outline as a provocation, a collaborator with which the adaptation wrestles, even if it's absent and apparently passive. (27)

De forma similar, Linda Hutcheon (2007: 443) considera que los procesos de adaptación literarios siempre han estado en una situación de minusvaloración por orden jerárquico respecto a una obra anterior, primaria y «original» que servía como fuente para el resultado derivado. Más concretamente, Hutcheon y Bortolotti analizan la cuestión de la fidelidad en la construcción del discurso identitario de la teoría de la adaptación:

As the language of «original» and «source» so treasured by fidelity discourse suggests, the (post-)Romantic (and capitalist) valuing of the originating creative

⁵ En el capítulo «Collaborating with the Dead: Adapters as Secret Agents» de la obra *Adaptation Considered as a Collaborative Art. Process and Practice*, editada por Bernadette Cronin, Rachel MagShamhráin y Nikolai Preuschoff.

artist-genius explains in part the denigration of adaptations: specifically, the relegation of the adapter to journeyman status in Hollywood (and elsewhere) and of the adaptation itself to the trash heap of the secondary and imitative in critical evaluative discourse [...] most often of novel to film [...] the adaptation is then judged either faithful or unfaithful—that is, good or bad. (2007: 445)

El tema de la sumisión en la teoría de la adaptación es contrastada por los autores con la adaptación biológica, donde no existe ninguna jerarquía en los procesos, sino una tendencia clara a la evolución, lo que aporta diversidad al medio. Hutcheon y Bortolotti equiparan el modelo a una adaptación cultural donde se busque y premie la ampliación y progreso de la producción y no se enfrente de forma dicotómica y comparatista los productos resultantes. La proliferación de medios (desde los analógicos como la prensa, la radio o la televisión hasta la actualidad de las redes sociales o el *streaming*) ha provocado de manera directamente proporcional un aumento en la demanda de historias por parte de las personas consumidoras. Sin embargo, en vez de crear nuevos relatos, se ha optado en muchos casos por «to retell the same stories, over and over again—on film and television, in videogames and theme parks» (447), adaptándose a diferentes medios narrativos preexistentes, pero con historias evolucionadas hacia nuevas expresiones mediáticas. Otro término rescatado de la biología y de las teorías del investigador Richard Dawkins es «replication»: en los procesos de adaptación culturales se produce lo que ellos denominan «changing» entre diferentes expresiones mediáticas, aunque siempre manteniendo una «narrative» preexistente de base sometida a diferentes transformaciones (447). El concepto de «mutation» se ejemplifica en la obra de Shakespeare *Romeo and Juliet* y cómo esta se ha ido transformando para adaptarse a diferentes contextos, épocas y espacios culturales, permitiendo que aún hoy en la actualidad perviva gracias a esa especie de selección natural/cultural y cuyas mutaciones han provocado su supervivencia. Según los autores, «what determines an adaptation's success is its efficacy in propagating the narrative for which it is a vehicle» (452): la capacidad para «propagarse» o para extenderse entre una potencial audiencia medirá su alcance y repercusión; es decir, su «éxito», superando la eterna dicotomía del «discourse of Fidelity» (452). Una reflexión final de Hutcheon y Bortolotti versa sobre lo «random» en la adaptación biológica y lo artificialmente dirigido en la adaptación cultural, oponiendo biología y cultura en sus formas de afrontar el proceso (453).

3. MEDIADAPTACIÓN DESDE MEDIOS POSLITERARIOS

En este contexto renovador de la teoría de la adaptación y partiendo de la premisa establecida por Leitch de la evolución del campo hacia la *post-literary adaptation*, los tres ejemplos que a continuación se van a exponer ilustran tres de las categorías que evocan la inmediata actualidad de la *mediadaptación*. En el 2004 y, posteriormente, en el año 2007 Leitch establecía en la denominada adaptación posliteraria seis categorías que servirían como modelos de superación de la tradición novela/filme. Estas eran del cómic al filme, de los videojuegos al filme, de los juegos de mesa al filme, del parque temático al filme, de la *stand-up* al filme y el personaje franquicia como modelo de adaptación. Esta categorización ha sido retomada en una investigación propia ampliando la lista a veinte tipos diferentes de adaptaciones que comparten ese carácter posliterario, incluyendo lo meramente no literario, pero también la transformación del medio, como fuentes actuales de adaptación. Por motivos de extensión no se van a explicitar los veinte tipos aquí, sino que se va a cercar el panorama exponiendo tres casos paradigmáticos que establecen el puente hacia la noción hoy más adecuada de la *mediadaptación*, resaltando la importancia de la proliferación de medios en los procesos transmedia, al mismo tiempo que la significativa evolución en el marco de la era digital.

1. En el sentido de la evolución y transformación de la literatura como medio, la tuitera, como el texto base u original sobre el que plantear la posibilidad de una adaptación cinematográfica y, por tanto, un nuevo tipo de adaptación posliteraria, se insiere a la perfección en el marco de la categorización propuesta por Leicht. Para ilustrar este caso, se propone el ejemplo del filme *@zola* (Bravo, 2020), cuya trama es la adaptación al cine de una serie de hilos en la red social Twitter: *#TheStory* (2015) de la usuaria @_zolarmoon, Aziah «Zola» Wells King, una historia sobre prostitución y violencia en Florida. Existe además intermediación textual, ya que la trama de la película toma también como referencia un artículo sobre el relato publicado en la revista americana *Rolling Stone* por David Kushner (2015). Su carácter transmedia y, por ende, su mayor significación en la adecuación a la noción de *mediadaptación* se resume en la consideración de Marie-Laure Ryan: «It seems that every time a narrative «goes viral», it engenders transmedial activity» (Leitch 2017: 527). Ciertamente, habría que preguntarse si en el caso del relato tuitero de Zola el motivo por el que ha sido adaptado al cine no tiene más que ver con el gran impacto viral que supuso en el momento de su

publicación en Twitter, que con su valor real como producto tuitero/narrativo⁶.

2. En el sentido de la no presencia de la literatura en el proceso, otro producto de entretenimiento que ha experimentado su adaptación posliteraria al medio audiovisual es el juguete, con el ejemplo de la muñeca *Barbie* y su filme homónimo (Gerwig, 2023). Este es el caso más inmediato y, al mismo tiempo, el que también ejemplifica otra tendencia de la *mediadaptación* que es la expansión mediática de las franquicias, conjugando universos temáticos casi infinitos (véanse los ejemplos de Marvel o *Star Wars*). La marca comenzó a comercializarse a finales de los años 50 y su popularidad entre las niñas de principios de los años 60 propició el fenómeno G.I. Joe como imitación del modelo empresarial entre los niños. Pese a que la presencia de la muñeca o la marca en otros medios es amplia, desde su revista propia en múltiples países hasta una extensa saga de largometrajes animados, pasando por series de televisión e incluso un fuerte impacto en ciertos estilos de moda, el juguete nunca había sido adaptado a la gran pantalla en imagen real.

Cabe rescatar aquí una de las conclusiones de Mattia Thibault⁷ en su análisis semiótico de los juguetes: «Considering toys as signs and toy-play as a communicative phenomenon in between readership and authorship, mainly oriented to autocommunication is, in my opinion, not a conclusion, but a starting point» (2017: 997). El punto de partida que señala a partir de la consideración de los juguetes como fenómeno comunicativo se puede trasladar a las concepciones sobre su adaptabilidad al medio fílmico, donde la lectura por parte de la audiencia parte de la narrativa ideada por la autoría correspondiente de la historia dentro del medio. De hecho, el propio autor justifica el caso de las películas de Lego como paradigma de nexo conector entre el cine y los juguetes, considerando el ejemplo una suerte de «meta-le-go» caracterizado por una «*transmedia playful narration*» a propósito de las estrategias comerciales de la compañía lanzados simultáneamente el juguete y el filme (2015: 3-4). E incide también en las justificaciones estéticas de asimilación por gamificación o cinematización de los dos medios, que aquí facilitarían el paso del juguete al filme mediando el videojuego en su faceta de imitación narrativa del cine.

⁶ Caso similar es *Dear David*. (Adam Ellis), relato tuitero previsto para su adaptación y estreno en cines en octubre de 2023 (John McPhail, Lionsgate Films y BuzzFeed Studios).

⁷ El autor toma como referencia principal para su argumentación al lingüista y semiólogo ruso Yuri M. Lotman (1979), quien primero reflexiona sobre la semiótica de los «muñecos». A propósito de las teorías de los signos y sistemas de signos, desde las cuales va de lo general a lo particular para analizar el papel de los juguetes en la creación simbólica-cultural de la infancia en las sociedades.

3. Como modelo más claramente orientado hacia la noción de *media-daptación* desde la perspectiva de la era digital, la película *The Emoji Movie* (Leondis, 2017), vilipendiada por la crítica en el momento de su estreno, aunque gran éxito comercial, es referente cinematográfico del paradigma del papel central de las comunicaciones en el siglo XXI. Este filme también cuenta con la singularidad de ser el primer caso de adaptación posliteraria del lenguaje icónico y digital, como el de los emojis a través de diferentes aplicaciones de comunicación social, al lenguaje fílmico. La producción se inspira de los emoticonos para elaborar la historia sobre la que se basa toda una aglomeración de lugares comunes en el universo cinematográfico. La teoría comunicacional ha visto en este filme un objeto de análisis interesante debido a sus funcionalidades y aplicaciones prácticas, así como un ejemplo de didactismo comunicacional y moral: «There has been some criticism that the researchers had read about ‘product promotion’ in the film, such as blatantly advertising for social media apps and platforms such as Facebook, Spotify and Instagram» (Subaramaniam y Sinha Roy, 2018: 57).

Abiertamente acusada de ser un mero producto de propaganda para gigantes tecnológicos de la talla de Spotify, lo cierto es que la película hace un recorrido, amparada en la travesía del héroe, por una serie de aplicaciones comunes para la mayoría de las personas usuarias de un smartphone: desde las redes sociales Facebook, Instagram, WeChat o Twitter hasta aplicaciones de carácter lúdico como Just Dance o Candy Crush, pasando por el ya mencionado Spotify, YouTube o Dropbox. Sin dejar de lado referencias a otras herramientas comunicativas de uso generalizado como el mail o las stickers, e incluso un guiño al formato streaming con la escena de la navegación en la app de Spotify. La que aparece significativamente ausente es la que en el imaginario de la audiencia figura como el núcleo de la acción que se desarrolla: WhatsApp.

4. UNA REFLEXIÓN FINAL

La dicotomía tradicional presente en los estudios de adaptación siempre se ha impuesto en la disciplina desde sus comienzos en los años 50. Como afirma Simone Murray (2008: 4), los estudios surgen en esta década en el ámbito académico aún sin el reconocimiento de la comunidad científica encargada de las investigaciones literarias y, en un principio, focalizados en la fidelidad y la importancia de la obra literaria original portadora del prestigio cultural. Sin embargo, posteriormente se produce una evolución hacia el nuevo milenio con la focalización en el estudio de lo cinematográfico y las

características de la nueva obra creada con su voz propia como medio frente a la fuente adaptada. En la actualidad, estas concepciones dualistas sobre los estudios de adaptación se alejan de la realidad de una disciplina que en los últimos veinte años no ha dejado de crecer y evolucionar a un ritmo imparable⁸. Ello no se aplica única y exclusivamente a la cantidad o la calidad, sino también a las nuevas técnicas, formas o procesos de adaptación; donde tanto las fuentes de origen y destino varían como las metodologías para llevar a cabo los propios procesos. Es por ello que se ha propuesto sobrepasar esas fuerzas duales de oposición y comparación de la investigación clásica y se ha ofrecido una definición más renovadora y actual de los procesos de adaptación cinematográfica adoptando el concepto ya mencionado de adaptación posliteraria e incluso haciéndolo evolucionar hacia el más específico, transmedia y actual de *mediadaptación*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Rubén (2021): «Jonathan Franzen: «Una cosa es aparecer en la portada de ‘Time’ y otra salir en ‘Los Simpson’»» [entrevista], *El Confidencial*, https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-10-17/jonathan-franzen-aparecer-time-salir-simpson_3306962/, [19/10/2022].
- BAUMAN, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- BLUESTONE, George (1957): *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.
- BOLTER, Jay David (2019): *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of Digital Media*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- CARROLL, Rachel (2009): *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. Londres: Continuum.
- COLLINS, Jim (2010): *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham: Duke UP.
- CRONIN, Bernadette; MAGSHAMHRÁIN, Rachel y PREUSCHOFF, Nikolai (eds.) (2020): *Adaptation Considered as a Collaborative Art. Process and Practice*. Londres: Palgrave Macmillan.
- FRANZEN, Jonathan (2002): *How to Be Alone*. Nueva York: FSG.
- GÓMEZ LÓPEZ, Encarnación (2010): «De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación», *Revista de Filología Alemana*, Anejo II, pp. 245-255.
- HAN, Byung-Chul (2012): *Transparenzgesellschaft*. Berlín: Matthes & Seitz.
- HUTCHEON, Linda y BORTOLOTTI, Gary (2007): «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and «Success» – Biologically», *New Literary History*, 38, pp. 443-458.

⁸ Encarnación Gómez López (2010) propone una definición de los procesos de adaptación históricos con el telón de fondo del ámbito alemán, en la cual defiende que los estudios de adaptación no alcanzan cierto prestigio en la comunidad científico-investigadora hasta la década de los 60.

- KIRBY, Alan (2009): *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. Massachusetts: Bloomsbury Publishing.
- KUSHNER, David (2015): «Zola Tells All: The Real Story Behind the Greatest Stripper Saga Ever Tweeted», *Rolling Stone*, [publicado el 17/11/2015].
- LEITCH, Thomas (2004): «Post-literary Adaptation», *Post Script-Essays in Film and the Humanities*, 23, 3, pp. 99-117.
- LEITCH, Thomas (2007): *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEITCH, Thomas (2010): «Adaptation and/ as/ or Postmodernism», en *Literature/Film Quarterly*; Vol. 38, N° 3, 244-246.
- LEITCH, Thomas (2011): «Strange Bedfellows: The Post-Literary Novel, the Devoutly Literary Novel, and the Media Revolution That Was Supposed to Kill Them but Gave Them Life Instead», en *Adaptation*, Vol. 5, N° 1, 119-123.
- LEITCH, Thomas (ed.) (2017): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- LOTMAN, Juri M. y ESCUELA DE TARTU (1979): *Semiótica de la Cultura*, MÉNDEZ, Nieves (trad.). Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ, Javier (2019): «Problemas de la sociedad tecnológica. El sueño del cyborg», *Telos*, pp. 94-101.
- MURRAY, Janet (1997): *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- MURRAY, Simone (2008): «Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry», *Literature/Film Quarterly*, 6, 1, pp. 4-20.
- PISARSKI, Mariusz (2017): «Digital Postmodernism. From Hypertexts to Twitterature and Bots», *World Literature Studies*, 3, pp. 41-53.
- POSADA, Adolfo (2020): «La literatura después de la literatura. Teoría y crítica del arte verbal postliterario en el siglo XXI», *Revista Letral*, 24, pp. 76-99.
- THIBAUT, Mattia (2015): «Lego: when video games bridge between toys and cinema», *IRIS AperTO*, pp. 1-5.
- THIBAUT, Mattia (2017): «Toward a Semiotic Analysis of Toys», KASABOV, Ivan et al. (eds.). *New Semiotics Between Tradition and Innovation*: Sofia: IASS Publications & NBU Publishing House.
- SUBARAMANIAM, Kavitha y SINHA ROY, Swagata (2018): «Communicating in the 21st Century – The Emoji Movie», *The 12th Malaysia International Conference on English Language Teaching (MICELT) 2018 – Shaping New Understandings in ELT*. Malasia: Universiti Putra Malaysia.
- VILLANUEVA, Darío (2011): «La noción de literatura, hoy», *Nueva Revista*, 132, pp. 179-190.
- WANG, Jian (2012): «The Post-literature Age: The Collapse of Literary Hierarchical Order and Classic View», *Journal of Liaoning Normal University (Social Science Edition)*, 6, p. 1.

«Lo inmediato hiera», Angélica Liddell y la autoficción teatral

KATHERINE E. LOUREIRO ÁLVAREZ
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El objetivo principal de este artículo es realizar un acercamiento a la *autoficción* en el teatro de Angélica Liddell (Figueres, 1966), que, fundamentalmente mediante la utilización del cuerpo y de un discurso eminentemente monológico y metarreflexivo, pone en tela de juicio las dicotomías arte-realidad y ética-estética. A través de la pieza *Te haré invencible con mi derrota* (2009) podremos dar cuenta de su efectividad como estrategia escénica, así como comprender cuáles son sus mecanismos principales, qué papel desempeña en cuanto a la implicación del público y en qué medida esto se relaciona con el pensamiento artístico liddelliano.

Palabras clave: Angélica Liddell, autoficción teatral, monologismo, *performance*.

Abstract: *The main goal of this paper is to make an approach to autofiction in the theater of Angélica Liddell (Figueres, 1966). Her work usually questions dichotomies like art-reality and ethics-aesthetics, generally using the body and the use of an eminently monological and metarreflexive discourse. Through the piece Te haré invencible con mi derrota (2009) we will be able to account for its effectiveness as a stage strategy, as well as understand its main mechanisms, the role it plays in terms of public involvement and to what extent this is linked to Liddell's artistic thought.*

Keywords: *Angélica Liddell, theatrical autofiction, monologism, performance.*

INTRODUCCIÓN

Junto a la explicitud de lo mutable, lo precedero y lo real del cuerpo en escena, en muchas de las manifestaciones teatrales contemporáneas llama la atención la articulación de un discurso en gran medida monológico y aparentemente personal que, por una parte, desdibuja los límites de la realidad y la ficción y, por otra, desestabiliza las expectativas del público y las propias bases del género dramático en un sentido estricto. En estos casos el evento

artístico incorpora una serie de ambigüedades que rompen el pacto escénico, evidenciando la condición inseparable de lo real y lo ficticio en el teatro (Lehmann, 2006: 102).

[Fischer-Lichte] ha llegado a situar el conocimiento y sus formas de producción en lo más frágil y lo más difícil de aprehender, en la experiencia sensorial, en lo que ocurre en un espacio cuando un cuerpo actúa frente a otro [...]. No hay una verdad del conocimiento que no pase por un aquí y un ahora concretos, [...] el conocimiento depende del lugar, de la forma de estar en el lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. El conocimiento es una cuestión física, como diría Nietzsche, y por ello ética, podemos añadir (Cornago en Fischer-Lichte, 2011: 16).

No debemos ignorar el hecho de que en las dramaturgias de los últimos años el carácter rompedor de lo posdramático parece haberse asumido. En el panorama teatral más reciente se pueden detectar, como observa André Eiermann (2012), tendencias «postespectaculares» que, tomando como punto de partida los planteamientos inmersivos y procesuales del teatro posdramático, dan un paso más allá e intentan explicitar la mediación teatral y la división existente entre obra y público (Eiermann, 2012: 9-10) en una invitación ya no tanto a la participación sino más bien a la reflexión autoconsciente en el marco del aquí y el ahora, mediante la utilización de una serie de prácticas autorreferenciales como la exhibición de la maquinaria teatral o la verbalización del proceso de creación y mediación dramáticas por parte de las autoras.

Gran parte de estos acontecimientos artísticos de corte performativo apuntan hacia lo que Erika Fischer-Lichte llama *experiencia umbral* (2011: 353): aquella experiencia estética que, en una realización escénica, es provocada por el «bucle de retroalimentación autopoietico» y que puede transformar a sus experimentadores a partir de la generación de estados de crisis derivados de la suscitación de emociones más o menos intensas, de «indisponibilidades», cambios y transiciones en las posiciones del sujeto y el objeto, y de la ruptura y restablecimiento de las normas del evento. Las experiencias umbral que hacen posibles y se producen en estas realizaciones escénicas crean, en último término, «un estado de inestabilidad a partir del cual puede surgir algo imprevisible, algo que alberga el riesgo del fracaso, pero también la oportunidad de una transformación exitosa» (Fischer-Lichte, 2011: 353).

En esta línea, se podría decir que en muchas ocasiones se apuesta por la ambigüedad entre ficción y realidad de la *performance autobiográfica*. Es esta una de las estrategias que definen el trabajo de Angélica Liddell, cuyo

germen teórico se puede relacionar directamente con la desconfianza, la subjetividad, la búsqueda del riesgo y la ambigüedad.

1. ESTRATEGIAS DE AUTOFICCIÓN EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

En piezas como *Te haré invencible con mi derrota* (2009) dramaturga, directora de escena y *performer* se solapan rompiendo el pacto escénico mediante la creación de un efecto *mise en abyme* derivado de la asunción mediadora su propio discurso en el acontecimiento escénico (Garnier, 2015a: 186). De esta manera, la *autoperformance*, centrada en el monologismo y las reflexiones del «yo» hablante y sintiente, juega con una suerte de no-actuación expuesta directamente ante el espectador (Abuín, 2011: 158). En palabras de la autora:

La desaparición del tiempo y el espacio viene acompañada a su vez por una fuerte individualización, es decir, una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor, sin personaje, sin argumento. Frente al argumento de la guerra el autor se presentará sin argumento. El personaje es abandonado y el autor cobra protagonismo frente a la muerte, frente a la desaparición de lo individual en la era de la masificación, en la era del fracaso del humanismo. Se experimenta el hambre de lo íntimo, la necesidad de una historia de la vida privada. La destrucción provoca que busquemos la máxima identidad como hombres únicos y no como el cuerpo entre todos los cuerpos (Liddell en Vidal, 2010: 562-563).

Desde estos planteamientos, Liddell decide recurrir a lo no ficcional y a la autoexposición más explícita para así poder salvar, según explica la propia autora, las carencias de la ficción y de la palabra de cara a la expresión del sufrimiento. De esta manera, sus obras se caracterizan en gran medida por constituir un ataque directo a la dicotomía arte-realidad mediante el solapamiento de agentes que se ha señalado. Este conflicto está presente en la gran mayoría de sus piezas, tanto en las que se constituyen simplemente a partir de su sola presencia y discurso, como en aquellas que cuentan con más actantes y un argumento *a priori* más narrativo, pero en las que siempre encontraremos momentos, habitualmente prolongados, en los que ella misma protagoniza pasajes de autoficción monologada.

Por otro lado, esta superposición entre el sujeto y el objeto por la que la acción oscila entre el pacto ficcional y el autobiográfico (Torre, 2014: 57), entre otros rasgos como la heterogeneidad de materiales o la identificación del tiempo escénico y el tiempo performativo, hace confluír teatro y *performance* en la llamada *performance autobiográfica*, *autoperformance*, *autoficción teatral* o *biodrama*. Esta estrategia performativa juega con la vida

expuesta directamente ante el espectador en acontecimientos escénicos en los que un «yo» presente, hablante, sintiente y múltiple —dramaturga, directora de escena y *performer*— se erige como principal sistema de significado (Abuín, 2011: 158). De esta manera, se establece un juego de tensiones entre lo verdadero del aquí y ahora escénicos, los fragmentos de vida entrelazados en el argumento y la naturaleza ficticia de lo teatral como producto artístico (Cornago, 2005a: 11), que se tensiona al máximo mediante un esforzado intento de honestidad:

Hay que empezar por ser honesto con uno mismo y eso de una manera natural se acaba trasladando a la escena. [...] Yo quiero emocionar, descaradamente, quiero emocionar. [...] Quiero emocionar al público. Quiero sentir lo mismo que siento cuando escucho a alguien decirme la verdad. [...] El teatro debe ser esa verdad. Debe ser como cuando alguien te cuenta la verdad en la intimidad. [...] La emoción es un vehículo hacia la inteligencia. [...] Para mí [...] un actor debería ser un poeta y debería comportarse como un poeta con los textos, no debería distanciarse de los textos. El teatro no debería distanciarse de la obra, no debería haber una distancia entre el director y la obra, entre el autor y la obra. [...] Un poeta no se distancia de un verso, por mucho que lo componga. Escribe desde lugares íntimos, profundos, secretos. Y ese es el camino hacia la honestidad (Liddell, 2013: s/p).

Te haré invencible con mi derrota (2009) es un diálogo con Dios, con la muerte, con la propia conciencia ante la decepción de la pérdida y la injusticia. Es una especie de tributo a Jacqueline Du Pré, una violonchelista inglesa que tuvo que dejar su carrera musical a los veintiocho años por causa de una esclerosis múltiple, enfermedad por la que falleció a los cuarenta y dos años. Es una obra íntegramente monológica que consiste en la evocación de la figura de du Pré por parte de Liddell, que padece y reflexiona, a través de esta evocación, sobre la derrota humana, su propia derrota y la de «Jackie», como ella la llama, cuyo dolor se funde con el del cuerpo que vemos en escena.

Se trata de una obra especialmente elocuente en términos poéticos, con gran profusión de recursos plásticos y simbólicos ligados, además de al lenguaje, al cuerpo, la música y el gesto. En un nivel escénico, la unión de discurso, cuerpo, espacio y sonido da como resultado un todo de indudable estatus poético donde emergen sucesivamente una serie de imágenes de gran carga plástica y sensorial en las que imperan el componente expresivo y el visual. En este sentido se puede destacar un pasaje en el que Liddell deja el arco del violonchelo y se dirige a otro espacio a su derecha, separado del anterior mediante efectos lumínicos, en el que podemos ver una planta con flores. Mientras suena un concierto de Edward Elgar para violonchelo y orquesta en el que participó Jacqueline Du Pré, la *performer* se cubre los antebrazos de

flores, quizás evocando el tradicional binomio belleza-muerte. Por otro lado, el «yo» inmediato y confesional es utilizado como material de expresión poética acercándose mucho, con ayuda de la poeticidad inherente a los textos y escenificaciones de la dramaturga, a una suerte de yo lírico que siente y piensa mientras es observado, que compone imágenes lingüísticas pero también materiales.

El grado de intimidad que alcanza el discurso escénico hace que el espectador desconfíe continuamente de su veracidad hasta que, ante la incuestionabilidad de la autolesión, se ve obligado a descartar cualquier distanciamiento posible entre la *performer* y el texto y a enfrentar la realidad de lo que observa, asumiendo la ruptura del pacto escénico (Torre, 2014: 58).

La actuación en primera persona implica que el cuerpo del intérprete adquiera un estatus ético-político y lingüístico. En la auto-exposición del «yo» el cuerpo es una parte fundamental que en cierta forma lleva intrínseco el discurso emitido en tanto que acto de habla y acontecimiento corporizado. Como señala Óscar Cornago, la palabra es un modo de *ser-en-escena* (2008: 82). En esta línea es necesario señalar que la relación que mantienen palabra y cuerpo en el teatro liddelliano está estrechamente vinculada, por una parte, a la dimensión física y el estatus de acontecimiento que detenta el acto de habla, ligado al cuerpo de forma indiscutible, de tal manera que se establece un juego retórico entre la palabra corporal y el cuerpo lingüístico: «la palabra se debe al cuerpo. Su pronunciación acelerada y resonante, su intensidad vocal intermitente en algunas sílabas y palabras, la gradualidad ascendente y descendente, [...] todo ello acontece en el cuerpo» (Alonso, 2016: 7).

Por otra parte, podemos decir que el cuerpo lingüístico se entiende a partir de una relación tensional entre cuerpo y lenguaje (Sánchez, 2011: 30). En la proyección corporal de la palabra que se efectúa en el ritual teatral el cuerpo se muestra como expresión metafórica de esta, subrayando su carácter performativo y situándose como sujeto y objeto al mismo tiempo (Cornago, 2005b: 66). Para Angélica Liddell la pasión es el compromiso del cuerpo íntimo como lugar del sacrificio, el espacio donde el dolor se materializa en su forma más sincera y más real desdibujando, una vez más, las fronteras entre arte y vida, entre cuerpo y mente:

Mi punto de vista [...] es totalmente antisocial, pasional. Mi punto de vista incluye las definiciones de Pasión: «acción de padecer; cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo; en medicina, afecto o dolor sensible de alguna de las partes del cuerpo enfermo; inclinación o afición vehemente a una cosa». [...] El cuerpo enfermo se hace verbo (Liddell, 2015: 34).

Con la voluntad de «que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción» (Liddell, 2015: 37) Liddell recurre a la expresión física del dolor y de la degradación como el camino más efectivo para la implicación del espectador (Cornago, 2005b: 68). El fracaso que soporta la palabra se proyecta sobre el cuerpo, que se confiesa frustrado, doliente y corrupto. La consecuencia más directa de este mecanismo de expresión poética es que palabra hiriente y cuerpo herido se relacionan de tal modo que resultan indisociables:

En términos de representación, la palabra debe penetrar en la llaga de nueve agujeros. En la escena las decisiones se toman con respecto a un cuerpo. La palabra entra en el cuerpo provocando lesiones incompatibles con la vida, muertes espasmódicas y brillantes como la muerte de los peces. El cuerpo en escena es el lugar del *pathos* de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. La palabra, incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte. El cuerpo en escena debe herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador [...] debemos humillarles con nuestro cuerpo humillado (Liddell, 2015: 26-27).

Desde la otredad de la humillación del cuerpo y el extrañamiento que esta causa se llega a la belleza de lo sublime como despertar doloroso. La vulnerabilidad y la degeneración hacen del cuerpo humillado la otra cara de la sublimidad y, por lo tanto, de la belleza como asunción de verdad. El cuerpo retórico es en las obras de Liddell territorio del dolor, deliberadamente estéril y solo parcialmente controlado. Se somete en el ritual escénico a dos modalidades de violencia: la física, a través de la autolesión, y la angustia ligada a los afectos. De esta manera, el dolor se duplica dejando huella en el cuerpo y en su discurso. El sacrificio poético crea entonces una paradoja entre fuerza y fragilidad ya que la auto-exposición del sujeto desprotegido es en sí misma una afirmación de identidad, fortaleza y libertad.

En la obra que nos ocupa, el sufrimiento de la intérprete conecta con el de Jacqueline du Pré. Durante la primera media hora de *Te haré invencible con mi derrota* (2009), tras colocarse las flores en los antebrazos, la *performer* realiza ejercicios físicos, se hace varios cortes verticales en piernas y brazos y se atraviesa dos agujas en el pecho sentada en una silla y con los pies descalzos encima de un violonchelo, posición que podría aludir al sufrimiento de la indefensión que le ocasionó la esclerosis múltiple a la violonchelista. Liddell se deja sangrar, impregna cuatro hojas de papel con la sangre de sus extremidades, papeles que luego colocará en el mástil de cada uno de los violonchelos, y atora otro con una aguja a cada lado de su pecho. El dolor

inefable, el fracaso de la palabra y la sangre vertida en el papel y en las tablas se presentan como punto de partida de la acción y como inicio del ritual.

Puesto que, según la dramaturga, solo la participación en una experiencia pasional puede producir el cambio (Alonso, 2016: 7), la crueldad autoimpuesta y socializada se convierte en material simbólico para combatir la violencia real con la violencia poética. La herida universal se hace evidente ante los espectadores en un cuerpo inmediato y elocuente que los interpela continuamente: «mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. [...] Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real» (Liddell en Garnier, 2015a: 191).

Sin embargo, no debemos olvidar que, aunque Liddell pone mucho de sí misma en sus obras, estas no hablan de ella realmente sino de verdades universales, del ser humano, desde un punto de vista personal. El carácter monológico de las realizaciones escénicas liddellianas descansa en el ya mencionado planteamiento de confesionalidad y auto-exposición de las mismas, que consisten básicamente en la sucesión de una serie de discursos en primera persona, en parte narrativos y en parte reflexivos, que conservan siempre un componente dialógico. El lenguaje de las obras de Liddell consigue una marcada función apelativa mediante la introducción de preguntas y exclamaciones retóricas de gran impronta expresiva, rasgo que también caracterizan tanto al vocabulario elegido, como a la sintaxis.

A través del monólogo accedemos a «la esfera privada del ser humano» (Vidal, 2010: 213), nos mantenemos atentos a la transformación que el hablante experimenta en cada frase. Además, esta técnica discursiva ayuda a crear un ambiente íntimo que concuerda con la persecución de la confesión y la honestidad antes mencionados exigiendo al espectador un grado de generosidad equivalente al que le es ofrecido.

Desde una perspectiva diferente, siguiendo los estudios de Jean Piaget (1987) sobre el «lenguaje egocéntrico» infantil, podemos dilucidar que la recurrencia de la repetición y el paralelismo en el monólogo liddelliano apunta en cierto modo hacia aquel discurso infantil que «repite palabras que ha escuchado aunque no tengan especial sentido para él [...], víctima de una confusión entre el *yo* y el *no yo*, creyendo con la repetición, que está expresando una idea propia» (Vidal, 2010: 208-209) pero con un giro contestatario que analiza las consecuencias y el significado de la reproducción e interiorización inconsciente del enunciado aprendido. Mediante la repetición y el énfasis se resalta el error, poniendo en tela de juicio cada una de las unidades de un discurso que nunca es inocente.

Por otra parte, Piaget observa que para el niño la palabra constituye un grado más alto de acción que para un adulto, habla como exteriorizando el pensamiento en una especie de sustitución de la acción. En esta línea resulta evidente que el discurso monológico de Liddell, además de alcanzar estatus de acontecimiento, demanda acción:

«Hay que amar lo reversible»

«Hay que odiar todo lo que impide acceder a lo imprevisible y a lo irreversible», dice Pascal Quignard (Liddell, 2011: 37).

El semblante herido y crítico de estos monólogos, que imitan en muchas ocasiones la estructura fragmentaria y compulsiva del pensamiento (Vidal, 2010: 209), se traduce en una violencia verbal que radica fundamentalmente en el uso de expresiones mordaces y malsonantes que se intensifican mediante la modulación de la voz, desde el tono más estridente hasta el susurro pasando por el jadeo del llanto, con una gestualidad muy expresiva:

Si estás decidido a seguir jodiéndome la vida, a seguir humillándome, a seguir haciéndome daño, a seguir engañándome, por qué no me quitas al menos la rebelión. Hazme sumisa. Quítame la rebelión. ¿Por qué cojones no me quitas la rebelión?

¿Por qué la gente quiere ayudarme a ser feliz?

No necesito ayuda para ser feliz, para ser feliz necesito que me dejes en paz, necesito que me dejes sola, necesito que te vayas a la mierda, necesito que dejes de joderme la vida. No necesito ayuda para ser feliz. Necesito la respuesta de Dios. Necesito pelear con Dios. Necesito los puños de Dios (Liddell, 2011: 33-34).

Es este, en último término, un «yo» que nace de la confrontación con una alteridad hostil y culpable y que, según las observaciones de Cornago (2008: 64), deriva por una parte en un sentimiento inagotable de responsabilidad para con sus interlocutores que introduce un componente ético a la posición que ocupa el cuerpo discursivo en escena y, por otra, en una afirmación radical de «la condición física, es decir, emocional y sensible» (Cornago, 2008: 64) del encuentro que consiste en la oposición entre lo que está en escena y lo ausente.

CONCLUSIÓN

La performatividad y la autorreferencialidad de este tipo de realizaciones escénicas problematizan la tradicional división entre arte y realidad ya que, como explica Max Herrmann, lo que en ellas se presenta son, ante todo,

«personas reales en espacios reales» (Herrmann en Fischer-Lichte, 2011: 339). El acontecimiento escénico es principalmente algo verdadero, manifiesto e inmediato aunque tenga, al mismo tiempo, significados y resonancias más trascendentales.

Por una parte, la autorreferencialidad del acontecimiento escénico niega la oposición significante-significado: «lo percibido significa justamente aquello como lo que viene a presencia en el acto de percepción» (Fischer-Lichte, 2011: 346). Por otra, la posposición y multiplicidad del sentido en la obra posdramática y liddelliana hacen recaer la base de la tradicional dicotomía entre significante y significado en su propia negación como característica fundamental de este tipo de manifestaciones artísticas.

Por consiguiente, el acontecimiento escénico acaba siendo un presente vivo y lleno de verdad en el que, con el fin de provocar emociones y reflexiones, Liddell presenta su cuerpo y sus pensamientos en el escenario desprovistos de protección alguna. Lo íntimo se impone en escena, a través del cuerpo y de su discurso, como acto de resistencia contra la mentira, la falsedad y la frivolidad de la degeneración humana. Quien participe en la confesión escénica se enfrenta al cuerpo y la voz de la autora, sin máscaras ni argumento. El espectador se encuentra ante unas imágenes y un discurso propios, aparentemente genuinos, dispuestos para que él, su cuerpo y su racionalidad puedan acceder de la forma más sensorial, efectiva e inmediata posible a lo incomprensible de la interioridad expuesta de la *performer*.

Consecuentemente, conviene recordar que, según la dramaturga, el teatro debe ser íntimo, sincero y verdadero, y el actor no se debe distanciar de su obra sino que esta debe surgir de su interioridad. Igual que cualquier voz poética tiene que surgir de la observación, ya sea interna o externa, de un sujeto empírico, cuando nos aproximamos al *teatro de la pasión* nos encontramos ante un «yo» que tiende a la autoexposición y a la introspección porque juzga que su cuerpo y su interioridad son las únicas fuentes verdaderas, sin mediaciones ni riesgos de engaño, a las que tiene acceso y también sobre las que tiene más responsabilidad. A partir de los propios pensamientos y sensaciones, el «yo» múltiple al que aludimos intenta generar un discurso honesto, a través del propio cuerpo, cuyo dolor pueda llegar a conmover al espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2011): «Poetry and Autofiction in the Performative «Field of Action»: Angélica Liddell's Theatre of Passion», *Performing Poetry*, eds. Cornelia Gräbner y Arturo Casas. Amsterdam: Rodopi, pp. 151-174.
- ALONSO ALBERT, Alberto (2016): «Angélica Liddell: teatro, rito y sacrificio», *LLJournal*, 11, 1, s/p.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2011): «Dramaturgia en el campo expandido», *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking Dramaturgy. Errancy and Transformation*, eds. Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Ampar Écija. Murcia: Centro Párraga/CENDEAC, pp. 19-37.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2005a): «Atra Bilis o el rito de la perversión», Archivo Virtual de Artes Escénicas [En línea: <https://bit.ly/435IOoT>. Fecha de consulta: 09/03/2023].
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2016): «¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI», *Urdimento*, 26, pp. 20-41.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (ed.) (2005b): *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (ed.) (2008): *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- EIERMANN, André (2012): «Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes», *Telón de fondo*, 16, pp. 1-24.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín. Madrid: Abada.
- GARNIER, Emmanuelle (2015a): «El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell», *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2, pp. 180-193.
- GARNIER, Emmanuelle (2015b): «Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell», *Ínsula*, 823-824, pp. 19-24.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*, trad. Karen Jürs-Munby. New York: Routledge.
- LIDDELL, Angélica (2011): «Te haré invencible con mi derrota», *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, pp. 31-38.
- LIDDELL, Angélica (2013): «A Meeting with Playwright, Director and Actress Angélica Liddell and Actor Gumersindo Puche at the 42nd International Theatre Festival (9 August 2013, Ca'Giustinian, Venice)». *Biennale Teatro 2013 – Angélica Liddell (incontri/meetings)* [En línea: <https://bit.ly/3oPYG9>. Fecha de consulta: 02/03/2023].
- LIDDELL, Angélica (2015): *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- PIAGET, Jean (1987): *El lenguaje y el pensamiento en el niño pequeño*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

- TORRE ESPINOSA, Mario de la (2014): «Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell», *Telón de fondo*, 20, pp. 53-67.
- VIDAL EGEA, Ana. 2010: *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia [En línea: <<https://bit.ly/2LflMgU>. Fecha de consulta: 20/02/2023].

Las repúblicas letradas y la independización del campo literario en Hispanoamérica*

MIGUEL AGUIRRE-BERNAL
Universidad de Salamanca

Resumen: La independización del campo literario, que se desarrolló a inicios del siglo XIX, ya ha sido más que estudiada por teóricos como Pierre Bourdieu. Estos trabajos, sin embargo, se han concentrado en Europa para llevar a cabo sus análisis, lo que deja abierta la pregunta por el caso hispanoamericano. Esta investigación tiene como objetivo adelantar algunas observaciones al respecto, con el fin de determinar las circunstancias que hicieron que en Hispanoamérica este proceso se retrasase casi un siglo y, en su lugar, surgiese el sistema de las *repúblicas letradas*, en el que la literatura y el poder se volvieron interdependientes.

Palabras clave: campo literario, literatura hispanoamericana, siglo XIX, independencia, ciudad letrada.

Abstract: *The independence of the literary field, which developed at the beginning of the 19th century, has already been studied by academics like Pierre Bourdieu. These works, however, have made their analysis focused on Europe, which leaves open the question about Latin America's case. The objective of this paper is to advance some observations in this regard, in order to determine the circumstances that caused this process to be delayed almost a century in the Hispanic countries. Moreover, this research also studies the system that arose in its place, the lettered republics, in which literature and power became interdependent.*

Keywords: *literary field, Latin American literature, 19th century, independence, lettered city.*

INTRODUCCIÓN

La autonomía ética y estética de la literatura es algo que debemos al proceso de independización del campo literario. Este fue descrito en un principio por

* Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte*, donde tomó como objeto de estudio el caso francés. Según él, esta transformación sucedió en la primera mitad del siglo XIX y se debió a la emergencia y simultaneidad de varios fenómenos que la posibilitaron: se enarbolaron como virtudes la sublevación y la resistencia, hasta constituir lo que hoy conocemos como libertad intelectual (2006: 80); se formuló la idea del «arte por el arte» (118-119); se constituyó la figura del intelectual como un actor autónomo que puede intervenir en el campo político para defender en él valores netamente literarios (197-198), y se declaró la independencia respecto «a los poderes externos, políticos y económicos» (99). Todo esto condujo a la constitución de un *nomos* particular del campo literario —es decir, una ley motriz fundamental que es percibida como natural y lógica (98-99)— y una *illusio* propia —o, en otras palabras, una «adhesión colectiva al juego que es a la vez causa y efecto de la existencia del juego» (253).

Un acercamiento incauto a su teoría, sin embargo, puede hacernos creer que este proceso que Bourdieu rastrea en Francia sucedió contemporáneamente en otros países o, al menos, que influyó en ellos de manera relativamente rápida, cuando en realidad las reglas de juego en esas naciones fueron muy diferentes durante todo el siglo XIX. Este es el caso, por ejemplo, de Hispanoamérica, la cual se presenta como un contrapunto de gran interés. Heredera en gran medida de las discusiones europeas, tenía a su vez condiciones materiales y de producción tan distintas que vio la independización de su campo literario demorarse casi un siglo más y, en su lugar, desarrollarse un fenómeno inédito que denominaremos *repúblicas letradas*¹. Como lo demuestran Elisabet Carbó-Catalan y Ana Kvirikashvili, esta singularidad —paralela, hasta cierto punto, a la de otras regiones de la periferia— ha provocado que numerosos autores estudien el caso hispanoamericano a la luz y como piedra de toque de las teorías bourdieusianas (2022: 146-151). Entre ellos cabe destacar a Beatriz Sarlo (1997, 1998), Carlos Altamirano (1997), Ignacio M. Sánchez Prado (2006), Mabel Moraña (2014), Carlos Marichal y Alejandra Pita (2019). No obstante, solo Paula Andrea Marín Colorado (2017) ha analizado en específico el proceso de autonomización de la literatura, y esto en el caso particular de Colombia, ubicándolo entre los años 1926-1970².

¹ Camila Gómez Cotta (2018) ya usó el término *república letrada* para designar a la sociedad colombiana entre 1819 y 1830. Nosotros, no obstante, lo usaremos para referirnos al sistema de gobierno hegemónico en Hispanoamérica entre las independencias y la modernización de fin de siglo.

² Nosotros sospechamos que este proceso se llevó a cabo mucho antes en Hispanoamérica, entre 1882 y 1926, con el advenimiento del modernismo y los esfuerzos de numerosos escritores de avanzada (como lo fueron, en el caso colombiano, José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob, Baldomero Sanín Cano, el grupo Panida, los Arkilókidas, Luis Tejada y Luis Vidales). Esto, sin embargo, habremos de dejarlo para un futuro artículo.

Esta investigación, por tanto, se concentrará en dos cuestiones: en primer lugar, en revisar las condiciones que impidieron que el campo literario hispanoamericano se independizara a inicios del siglo XIX y, en segundo, en determinar la naturaleza de las *repúblicas letradas* que se desarrollaron a continuación.

1. CONDICIONES PARA LA INDEPENDIZACIÓN DEL CAMPO LITERARIO

Para determinar las razones que impidieron que el campo literario hispanoamericano se independizara en la primera mitad del siglo XIX es forzoso precisar las condiciones necesarias para que un proceso así se lleve a cabo. En este orden de ideas, el caso europeo, al haber sido objeto de muchos más estudios, resulta un buen punto de partida.

Como se ha apuntado, la autonomización de la literatura se operó en Francia a inicios del siglo XIX. Sin embargo, esta no habría sido posible de no contar con la conformación de la individualidad moderna durante el siglo XVI. Este asunto ha sido estudiado por muchos teóricos, pero aquí nos remitiremos a lo que Stuart Hall (2010: 370-371) y Montserrat Guibernau (2017: 28-29) han dicho al respecto. En pocas palabras, la sociedad feudal, estática, rígida, fatal en un sentido divino, se desmoronó, y de sus cenizas surgió un nuevo tipo de individuo. Este individuo ya no estaba determinado por el lugar donde le había tocado nacer, sino que tenía control sobre su futuro. Por tanto, individuo y sociedad se comenzaron a concebir como dos entidades separadas: el primero adquirió soberanía sobre sus acciones y pensamientos; la segunda se concibió desde entonces como sujeta al cambio. Estas tres condiciones, es decir, la separación del hombre y la sociedad, la mutabilidad de la sociedad y la soberanía del individuo sobre su pensamiento, ya hacían posible, mas no necesaria, la concepción de una literatura disidente.

El siguiente paso en dirección a la independización del campo literario fue la transformación de la posibilidad en imperativo. La primera prescripción que enfrentó a los intelectuales contra el Estado fue esa que surgió del deslizamiento del *Cogito, ergo sum* de Descartes (1596-1650) al «¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!», que Kant enunciara como el lema de la Ilustración (2009: 249). Y este imperio de la razón, que poco a poco había erigido su trono, hubo de enfrentarse a ese otro imperio milenarista, la tradición y, extensivamente, la autoridad. «La tendencia general de la Ilustración», dice Gadamer, «es no dejar valer autoridad alguna y decidirlo todo desde la cátedra de la razón» (1977: 339). Sumemos, entonces, este factor —el imperativo de oponerse a la autoridad— a los otros tres enumerados anteriormente.

La revolución política, las reformas sociales y el desarrollo industrial que marcaron el final del siglo XVIII y el inicio del XIX llevaron a los altos escaños estatales a un tipo social inédito, el nuevo rico (Bourdieu, 2006: 80, 81, 95). Por tanto, aunque seguía vigente el imperativo de oponerse a la autoridad, esta, antes monárquica y aristocrática, cambió y adoptó como su instrumento una «razón» deformada: la del materialismo pragmático. La Ilustración cedió el paso al Romanticismo que, a su modo, continuó con la misma premisa de dinamitarlo todo en nombre del individuo. Es entonces que, como dice Raymond Williams, la «civilización» es acusada de superficial y de artificial, perseguidora de fines «externos» y «anti-humanos» (1988: 25). Por ello, los románticos construyeron un concepto de «cultura» en el que el acento recae en la «interioridad», el «espíritu», la «imaginación», la «creatividad» y la «subjetividad» (25, 26). Y esta actitud no se presenta como una mera posibilidad del artista, sino como un deber que él tiene y del que no se puede desentender. Por tanto, es necesario añadir dos nuevos factores: el crecimiento y ascenso de la burguesía, con la consecuente marginalización del artista, y la exaltación de la subjetividad por parte de este último.

Finalmente, debemos considerar otros dos elementos sin los cuales no habría sido posible la realización material del cambio: el fortalecimiento del mercado editorial y la formación de públicos. Ambas condiciones, mencionadas por Bourdieu (2006: 94, 128-130, 222, 322), son esenciales. Sin la formación de un mercado editorial lo bastante fuerte como para permitir a los artistas vivir, habría sido imposible que estos pudieran prescindir de las prebendas, becas, estipendios y financiación del Estado. En la multiplicidad de públicos que ofrece el mercado es que reside la independencia del escritor, el cual puede confiar en que hallará un nicho que le sea afín. Y si esto le resulta imposible, puede fiarse en que los otros productores acogerán sus producciones, con curiosidad, admiración o envidia, pero, en suma, comprándolas y haciéndoles un sitio en la cartografía cultural. Y de ahí la importancia de la formación de públicos: la escolarización, la alfabetización y, como no, la educación en una cultura que privilegia el espíritu crítico alimentan la máquina editorial, haciendo viables muchas iniciativas que, de otro modo, quedarían como manuscritos archivados.

Con esto, por fin hemos reunido las condiciones que no solo hicieron posible, sino que desencadenaron la independización del campo literario y, por consiguiente, el divorcio entre literatura y poder: en primer lugar, la separación entre individuo y sociedad, la concepción de una sociedad mutable y la adquisición de soberanía sobre el propio pensamiento por parte

del individuo; a continuación, el imperativo de oponerse a la autoridad, el crecimiento y ascenso de la burguesía —con la consecuente marginalización del artista— y la exaltación de la subjetividad por parte de este último; finalmente, el fortalecimiento del mercado editorial y la formación de públicos. Todos estos factores coincidieron en la Francia de inicios del siglo XIX, haciendo que se declarase la independencia ética y estética de la literatura, se marcara una distancia respecto a todas las instituciones (Estado, Academia, periodismo...) y se preparase el terreno para lo que vendría a ser *el arte por el arte* (96, 121-122).

2. EL CASO HISPANOAMERICANO: EL OBSTÁCULO DE LA MATERIA

Cuando estudiamos la Hispanoamérica de inicios del siglo XIX nos encontramos con una situación muy particular. Por un lado, en términos ideológicos e intelectuales, las élites criollas que promovieron la independencia de las colonias tenían poco que envidiar a sus contrapartes europeas. La visión estática del mundo, que había sido característica del periodo colonial e hidalgo, ya se había desmoronado (Romero, 2001: 119) y en la palestra pública había aparecido una nueva generación que se había educado en las ideas ilustradas y que se creía destinada a ejecutar las reformas pertinentes (Loaiza Cano, 2014: 19). Como señala Germán Arciniegas, nunca se habían comprendido tan bien las condiciones, problemáticas y particularidades del nuevo continente como en las vísperas de los movimientos independentistas, cuando, amparados por la Ilustración y ya con los inicios de la fiebre romántica, los hombres de letras se abocaron al estudio de las realidades económicas, sociales, naturales y geográficas de su mundo (1979: 8). Y esto era un movimiento continental, que iba desde México hasta Argentina. En palabras de Arciniegas:

No hay que olvidar que los comuneros del Paraguay planteaban los problemas de los derechos del pueblo antes que Rousseau escribiese el *Contrato*, y que Rousseau era objeto de estudios en México cuando sus libros estaban en Francia con la tinta fresca. Que Mariano Moreno tradujo el *Contrato* y lo prologó como introducción a la independencia argentina (12).

Por consiguiente, durante las primeras décadas del siglo XIX, en Hispanoamérica ya se cumplían las primeras cuatro condiciones para la independización del campo literario y la sexta estaba en desarrollo. Al fin y al cabo, estas premisas intelectuales también fueron las que sirvieron de base a las revoluciones políticas que, en un periodo muy corto, agitaron a Norteamérica, Europa e Hispanoamérica.

Por el lado social y material, sin embargo, nos encontramos con diferencias sustanciales. La burguesía criolla, aquella que adoptó las ideas ilustradas y lideró los movimientos independentistas, apenas estaba en formación y, a pesar de que ya constituía un agente de agitación y cambio y de que en sus facetas más avanzadas estaba compuesta por mercaderes, aún distaba mucho de desligarse completamente de sus raíces rurales, agrícolas y mineras (Romero, 2001: 123-128). Vivía, además, dentro de una población que aún se encontraba fuertemente estratificada, con una alta proporción de esclavos negros y de servidumbre indígena (121). En ese panorama, el materialismo pragmático que cundió en Europa no pudo desterrar la devoción que las élites criollas sentían por la educación y la cultura como distintivos sociales, las cuales quedaron ligadas a la eficacia en lo político y a la riqueza en lo económico (161). Por si fuera poco, la *ciudad letrada* que describiera Ángel Rama, esa que había forjado su alianza con el poder a través de la escritura desde tiempos coloniales, había adquirido tal fuerza y estaba tan íntimamente incrustada en los mecanismos de gobierno que el dominio de las letras siguió siendo un requisito fundamental para la adquisición de capital político, especialmente considerando las mayorías analfabetas que poblaban el continente y que se habían demostrado monarquistas durante las guerras de independencia (Rama, 1998: 37, 43-44, 52-53). Finalmente, mientras que en Francia la Revolución condujo al Imperio y posteriormente a la Restauración y cerró, por consiguiente, las puertas del poder a los intelectuales, el desmoronamiento de la monarquía en Hispanoamérica dejó en pie sistemas republicanos, que aún podían ser ocupados por hombres de letras (Loaiza Cano, 2014: 24-26). Por estas razones, la burguesía criolla fundó sus pretensiones políticas y su representatividad republicana en la cultura, la educación y las letras (19-21), y así, mientras que en Francia el ascenso de la burguesía terminó por marginalizar al escritor, en Hispanoamérica este se vio encumbrado a una posición socialmente privilegiada.

Al florecimiento del capital político de los hombres de letras en las repúblicas hispanas se sumó el subdesarrollo económico de las empresas editoriales. En ello influía, por un lado, un aspecto meramente demográfico. Mientras a inicios del 1800 Francia contaba con 30 millones de habitantes (Bouvet, 2017: 2) y España con 11,3 millones (Federación, 2010: 2), toda Hispanoamérica sumaba tan solo 15 millones de almas, que estaban repartidas por una serie de países muy mal interconectados (Romero, 2001: 123). El desarrollo urbano, además, apenas si estaba en sus inicios; así, ante un París y un Madrid de 547.000 y 182.000 habitantes respectivamente (Zinkina, Ilyin

y Korotayev, 2017: 169), solo Ciudad de México sobrepasaba los 100.000 ciudadanos, Lima alcanzaba con dificultad los 60.000, Santiago de Chile, Caracas y Buenos Aires apenas si llegaban a los 40.000, Bogotá tenía solo 20.000, Asunción, Montevideo y Córdoba, 10.000 y ciudades como Concepción y Valparaíso tenían unos escasos 5.000 habitantes (Romero, 2001: 144). Si a esto le sumamos que las tasas de escolarización y alfabetización eran mínimas (para 1850, por ejemplo, gran parte del territorio colombiano todavía no tenía escuelas de primeras letras (Loaiza Cano, 2014: 95)), que la infraestructura vial era defectuosa y que aún se dependía de las tertulias aristocráticas para la circulación de las ideas (20, 40, 74), comprenderemos que el público lector de entonces era poco más que inexistente y se encontraba concentrado en las élites.

Y eso no es todo, porque los medios de producción literaria también eran sumamente escasos. Tomemos, por ejemplo, el caso de Colombia. La imprenta llegó por primera vez a la Nueva Granada en 1737 con los jesuitas, y estos se la llevaron de vuelta cuando fueron expulsados treinta años más tarde. El virreinato debió esperar hasta el 1773 para que se estableciera un nuevo taller en Cartagena y hasta 1785 para que la capital contara con uno propio. Solo entonces comenzaron a estamparse algunos periódicos, pero siempre bajo el auspicio y control del virrey (Loaiza Cano, 2014: 31). La libertad de imprenta fue concedida apenas en 1810, cuando ya se estaba *ad portas* de la revolución, y aun así no se podía perturbar «la tranquilidad pública», ni «el dogma», ni «la moral cristiana», ni «la propiedad», ni «la estimación», ni «el honor» de los ciudadanos» (33-34). En consecuencia, solo dos talleres de imprenta —y estatales— tenía la República de la Gran Colombia cuando alcanzó su independencia en 1821, y aunque estos sirvieron para difundir publicaciones periódicas que instigaron el empeño libertador, aún distaban mucho de poder sustentar una producción literaria autónoma.

Con esto, queda en evidencia que la independización del campo literario hispanoamericano, que habría sido posible gracias a los componentes ideológicos que el continente había heredado de Europa y había desarrollado en vísperas de las independencias, se vio imposibilitada a causa de sus condiciones sociales y materiales: ni se encumbró en el poder una burguesía pragmático-materialista, ni los escritores se vieron marginalizados (por no decir que, por el contrario, ocuparon un puesto privilegiado en el sistema), ni se avizoraba aún la formación de un público lector y de un mercado editorial que hubiesen permitido la emancipación del hombre de letras de las prebendas del gobierno. Lo que entonces se desarrolló, en cambio, fue una situación

inédita: un sistema republicano con un campo literario aún dependiente del poder, que condujo a una imbricación mutua de las áreas en lo que hemos decidido llamar las *repúblicas letradas*.

3. LAS REPÚBLICAS LETRADAS

Es necesario insistir en lo singular que fue la coyuntura política, social y cultural que sobrevino en Hispanoamérica tras las guerras de independencia: coincidieron, en un mismo espacio y tiempo, una literatura dependiente (que había estado tradicionalmente ligada a los poderes monárquicos e imperiales y que, por lo tanto, habíase encarnado ejemplarmente en los escritores de corte) y un régimen republicano. Lo que esto provocó fue que ambos estamentos se imbricaran hasta volverse indistinguibles, tanto que podemos afirmar que, en esta época, el sistema gubernamental hegemónico en Hispanoamérica fue el de las *repúblicas letradas*.

Como ya mostrara Ángel Rama, en Hispanoamérica se había ido estableciendo desde los tiempos coloniales un sistema gubernamental que fundaba su legitimidad en el dominio de las letras. Los títulos, cargos y propiedades eran conferidos desde ultramar a través de documentos escritos y, frente a una multitud analfabeta y una población mestiza que apenas si manejaba con dificultad el español, el saber leer y escribir era lo único que podía franquear las puertas del poder (1998: 37, 46-47). Cuando se alcanzó la independencia, las élites criollas se vieron inmersas en un régimen republicano y, al mismo tiempo que se les abrían las puertas del gobierno, se vieron desposeídas de la fuerza legitimadora de la monarquía. Debieron, por consiguiente, buscar el modo de conservar su posición privilegiada. El dominio de la lengua —y especialmente de la escrita— se convirtió, entonces, en una de sus principales fuentes de legitimación, hasta el punto de caer en el «robusto purismo idiomático que ha sido la obsesión del continente a lo largo de su historia» (48).

La atención en la letra escrita los legitimaba de dos maneras distintas. Por un lado, les era posible acaparar los puestos estatales sin por ello negar que el poder tenía su origen en la voluntad del pueblo, pues se sostenía que, como el «populacho» inculto no podía gobernarse a sí mismo, debía relegar esta labor a unos representantes (Loaiza Cano, 2014: 24-26), los cuales terminaban por ejercer la soberanía efectiva (55). Para alcanzar esa distinción, los criollos se revistieron del prestigio que les conferían los valores del mundo letrado y que les hacía aparecer como más educados, preparados y adecuados para las labores gubernamentales (10). Por el otro lado, a falta de un rey al que remitirse, el buen uso de la lengua conectaba a los círculos

letrados con una tradición hispánica ultramontana que, hasta cierto punto, seguía consagrando a los gobernantes.

Esto condujo a la formación de una élite patricia, culta y letrada (Romero, 2001: 172), que fundamentaba su papel hegemónico a través de la producción y consumo «de símbolos de todo tipo» (Loaiza Cano, 2014: 41) y de la creación y difusión de proyectos de nación e ilusiones de vida en común (14). A fin de cuentas, los intelectuales

han sido, de modo preponderante, los diseminadores de escrituras del orden plasmadas en constituciones políticas, en mapas del territorio que se pretende poseer, en sistemas de educación, en la difusión de impresos de todo tipo. Una novela, un cuadro, un relato costumbrista, un periódico, todo eso y más han sido formatos o géneros de escritura que han albergado ideas o ideales de nación (14).

Los intelectuales, en otras palabras, fueron quienes tomaron el papel de ordenadores de la sociedad, fundamentando su poder político, real y concreto, en el uso y manejo de las letras. A sus ojos, por tanto, las revoluciones sociales que comenzaron a incendiar el campo en pos de una reivindicación popular no eran más que anarquía (Romero, 2001: 171), y fue en estos conflictos entre las repúblicas letradas y los centros de poder regionales que se consumió la mayor parte del siglo XIX hispanoamericano.

De este sector social fue del que surgieron la mayoría de jurisconsultos, políticos, legisladores y gobernantes, así como de escritores y poetas de la Hispanoamérica del siglo XIX (205); y en muchas ocasiones estos roles se mostraron intercambiables. La literatura, al fin y al cabo, no solo seguía ligada al poder, sino que se había vuelto una herramienta para conseguirlo. Por ello, no debe sorprendernos que durante esta época abundaran los presidentes escritores a lo largo y ancho del continente —por no contar a otros políticos letrados—. Aparte del caso, muy conocido y estudiado, de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Bartolomé Mitre (1821-1906), Nicolás Avellaneda (1837-1885) y del Salón Literario de 1837 —que tan importantes fueron para el desarrollo político de Argentina—, debemos mencionar otros dos casos paradigmáticos: el de Ecuador y el de Colombia.

Es sabido que la independencia de la Gran Colombia contó entre sus filas a numerosos intelectuales, científicos y escritores, como Camilo Torres (1766-1816), Francisco José de Caldas (1768-1816) y Andrés Bello (1781-1865). Entre estos, José Fernández Madrid (1789-1830), médico y poeta cartagenero, ocupó dos veces el solio presidencial entre 1814 y 1816, y el mismo Simón Bolívar (1783-1830), además de escribir piezas tan emblemáticas como la «Carta de Jamaica» (1815) y el «Discurso de Angostura» (1819), también

incursionó en la poesía con «Mi delirio sobre el Chimborazo» (1822). El papel de los letrados en el gobierno, sin embargo, fue mucho más longevo que la unidad nacional y tras la separación de los países bolivarianos siguió siendo preponderante en Ecuador y Colombia. Por un lado, la secesión del primero tuvo entre sus promotores a dos escritores, Vicente Rocafuerte (1783-1847) y José Joaquín de Olmedo (1780-1847), quienes conservaron posiciones protagónicas en el Estado independiente. Con el ascenso a la presidencia de Gabriel García Moreno (1821-1875) en 1860, además, comenzaría en Ecuador un periodo marcado por estadistas escritores, en el cual figurarían personajes como Antonio Flores Jijón (1833-1915) y Luis Cordero (1833-1912). Esta tendencia solo finalizaría tras el mandato del novelista y poeta Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951), datada entre los años 1916 y 1920.

Colombia, por su parte, también fue gobernada por letrados. El poeta José Eusebio Caro (1817-1853), por ejemplo, fue uno de los fundadores del Partido Conservador y Santiago Pérez Manosalva (1830-1900), también poeta, ocupó la presidencia entre 1874 y 1876. Sería, no obstante, Rafael Núñez (1825-1894), quien inaugurara el gobierno de los escritores. Al alcanzar a la presidencia en 1880, en unas elecciones «en donde los jóvenes universitarios hicieron campañas en favor de [su] candidatura presidencial [...] recitando [sus] estrofas» (Pabón Núñez, 1966: 2360), dio inicio a una serie de gobiernos regidos por hombres de letras —como Miguel Antonio Caro (1843-1909), José Manuel Marroquín (1827-1908), Marco Fidel Suárez (1855-1927), Pedro Nel Ospina (1858-1927) y Miguel Abadía Méndez (1867-1947)—, que solo finalizaría con la derrota de Guillermo Valencia (1873-1943) en las presidenciales de 1930.

En «Las corrientes literarias de América Latina», Pedro Henríquez Ureña apunta otros escritores que alcanzaron el solio presidencial en Hispanoamérica (1980: 277). Veámoslos: En Argentina: Vicente López y Planes (1783-1856). En Paraguay: Cecilio Báez (1862-1941), Manuel Gondra (1871-1927). En Uruguay: Bernardo Prudencio Berro (1803-1868), Julio Herrera y Obes (1842-1912). En Bolivia: Adolfo Balliván (1831-1874). En Santo Domingo: Ulises Francisco Espaillat (1823-1878), Fernando Arturo de Meriño (1833-1907), Francisco Gregorio Billini (1844-1898), Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935). En Honduras: Marco Aurelio Soto (1846-1908).

En resumen, el siglo XIX en Hispanoamérica vio la configuración de un sistema social, cultural y gubernamental donde la literatura y, en general, las labores intelectuales, no alcanzaron su independencia, pero tampoco quedaron subordinadas, sino que se imbricaron con las dinámicas mismas del

gobierno hasta alcanzar un fortalecimiento, sustentación y legitimación recíprocas. En las *repúblicas letradas* de Hispanoamérica —letradas, no por una expansión de la alfabetización y la cultura, sino por una apropiación de las estructuras gubernamentales por parte de una minoría culta— el campo del poder y el campo literario se sobrepusieron y contaminaron mutuamente, creando un sistema inédito que se sostuvo, de manera precaria e inestable, hasta la modernización de los Estados y la independización del campo literario a finales del siglo XIX.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto, a inicios del siglo XIX Hispanoamérica estaba en una coyuntura muy particular: por un lado, en términos intelectuales e ideológicos, las élites criollas estaban en un estadio similar a aquellas europeas y, por consiguiente, dieron fuelle a las guerras independentistas y fueron capaces de llevarlas a buen término; por el otro lado, las condiciones sociales, materiales y de producción estaban todavía en una situación precaria, por lo que era inconcebible que el campo literario se independizara. A esto se sumó que el sistema de gobierno había dejado de ser monárquico para dar paso a la república. En este escenario, los hombres de letras ya consideraban dinámica a la sociedad, estaban conscientes de su individualidad, veían como algo natural expresar sus propias ideas independientemente del régimen, pero no contaban con un mercado editorial ni un público que pudiese sustentar empresas creativas y, por si fuera poco, no se habían visto marginalizados por la sociedad y el poder. Esta suma de factores hizo, entonces, que las empresas literarias se encauzasen por derroteros políticos, como herramientas para conquistar legitimidad y, en última instancia, ganar el solio presidencial. Este sistema, al que hemos dado el nombre de *repúblicas letradas*, vio imbricarse tanto el campo literario y el campo del poder que no podemos seguir hablando, tampoco, de una dependencia del primero hacia el segundo, sino de una interdependencia de ambos campos. Al fin y al cabo, la literatura se convirtió en un mecanismo político que tenía repercusiones reales en el sistema gubernamental.

A día de hoy, que hemos interiorizado la *illusio* y el *nomos* propios de un campo literario independiente, puede parecernos que el sistema de las *repúblicas letradas* falsea el sentido mismo de la literatura, pero no podemos olvidar que, a pesar de todo, fue este uno de los momentos en que las letras tuvieron más poder real y social, siendo capaces de moldear naciones y encumbrar regímenes. Las *repúblicas letradas*, por lo demás, verían su fin a inicios del siglo XX, momento en el cual los Estados se modernizarían y

requerirían la gestión de ingenieros, economistas y administradores, al tiempo que el desarrollo demográfico, económico y social, sumado a la apertura de fronteras y a la creación de redes intelectuales internacionales e intercontinentales, haría viable una literatura que funcionase bajo sus propias reglas. Este proceso de independización, sin embargo, deberá ser objeto de un estudio futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1997): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.
- ARCINIEGAS, Germán (1979): «Nuestra América es un ensayo», *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, 53, 5-17.
- BOURDIEU, Pierre (2006): *Las reglas del arte*, trad. Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.
- BOUVET, Yvonne (2017): «Evolución y perspectivas de la población francesa en las últimas décadas», *Geograficando*, 13/1, 1-14.
- CARBÓ-CATALAN, Elisabet y Ana KVIRIKASHVILI (2022): «Hacia una sociología de la literatura descentralizada: notas y comentarios a la teoría bourdieusiana desde la periferia», *TheoryNow*, 5/1, 142-165.
- FEDERACIÓN DE ENSEÑANZA EN CC. OO. DE ANDALUCÍA (2010): «La demografía española en el siglo XVIII», *Temas para la Educación*, 6, 1-6.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método I*, trad-. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GÓMEZ COTTA, Camila (2018): «Prensa/política/subalternidades. En la república letrada de Colombia, 1819-1830», tesis doctoral inédita, Universidad Andina Simón Bolívar.
- GUIBERNAU, Montserrat (2017): *Identidad. Pertenencia, solidaridad y libertad en las sociedades modernas*, España: Editorial Trotta.
- HALL, Stuart (2010): *Sin garantías*, ed. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, Popayán: Envió editores.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1980): «Las Corrientes Literarias en la América Hispánica», *Obras completas, Tomo X*, ed. Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- KANT, Emmanuel (2009): «¿Qué es la Ilustración?», *Foro de Educación*, 11, 249-254.
- LOAIZA CANO, Gilberto (2014): *Poder letrado*, Cali: Universidad del Valle.
- MARICHAL, Carlos y Alejandra PITA (2019): «Algunas reflexiones sobre la historia de los intelectuales/diplomáticos latinoamericanos en los siglos XIX y XX», *Revista de Historia de México*, 156, 97-123.
- MARÍN COLORADO, Paula Andrea (2017): *Novela, autonomía literaria y profesionalismo del escritor en Colombia (1926-1970)*, Medellín: Universidad de Antioquia/La Carreta Editores.

- MORAÑA, Mabel (2014): *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina*, Providencia: Cuarto Piso.
- PABÓN NÚÑEZ, Lucio (1966): «Rafael Núñez, poeta, o del existencialismo agustiniano a la beatitud de Cristo», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 9, 12, 2355-2391.
- RAMA, Ángel (1998): *Ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- ROMERO, José Luis (2001): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Argentina: Siglo XXI Editores.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2006): *América Latina en la literatura mundial*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SARLO, Beatriz (1998): *Una modernidad periférica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- WILLIAMS, RAYMOND (1988): *Marxismo y literatura*, trad. Pablo di Masso, Barcelona: Ediciones Península.
- ZINKINA, Julia, Ilya V. ILYIN y Andrey KOROYAYEV (2017): «The Nineteenth-Century Urbanization Transition in the First World», *Globalistics and Globalization Studies*, 164-172.

II
ESTUDOS
HISTÓRICO-FILOLÓXICOS

O ROMANCE NA LITERATURA

El romance como modo de ficción y su variedad de géneros

LUIS PASCUAL ANTÓN
Universidad de Salamanca

Resumen: Este artículo pretende naturalizar tanto el término como el concepto de *romance*, haciéndolo operativo a través del análisis y clarificación del mismo. Desarrollando las tesis expuestas por Northrop Frye (y su teoría del desplazamiento), se define al *romance* como modo de presentación de la realidad que se actualiza en diferentes géneros a lo largo de la historia. Se ilustra esta definición examinando las más importantes variedades del romance: el romance griego o bizantino en la época clásica, el romance de caballerías en el período medieval y el romance pastoril del Renacimiento.

Palabras clave: Romance; Teoría del desplazamiento; Género literario; Northrop Frye.

Abstract: *This article aims to naturalise both the term and the concept of romance, making it operational by analysing and clarifying it. Developing the thesis put forward by Northrop Frye (and his theory of displacement), romance is defined as a mode of presentation of reality which is actualised in different genres throughout history. This definition is exemplified by examining the most important varieties of romance: Greek or Byzantine romance in classical times, chivalric romance in the medieval period and pastoral romance at the Renaissance.*

Keywords: *Romance; Theory of displacement; Literary Genre; Northrop Frye.*

1. EL ROMANCE COMO MODO DE FICCIÓN

Para tratar de definir el *romance* como modo de ficción es conveniente reflexionar sobre las ideas que los teóricos hispanistas, Deyermond y Riley, tenían del mismo. En cuanto a Deyermond, distingue al *romance* por una serie de características como: la naturaleza específica de la acción, «the romance is a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunión, other-world journeys, or any combination of these» (1975: 793). Su finalidad didáctica moral, «moral or religious connotations are very often present», y su distancia con el mundo de la experiencia:

The marvellous is frequently used by the writers of romances, and the world in which the action is set is remote from the audience in time, space or social class, and very often in all three. [...] The romance creates its own world, which is not that of our direct everyday experience; it may be applied symbolically, but not directly, to ordinary life. It does, however, deal with real emotions, reaching (often by the use of archetypal patterns and deep levels of emotional experience) (Deyermond, 1975: 794).

En estos argumentos quedan contenidos algunas de las claves del *romance*, como la diferencia entre el mundo del *romance* y nuestra realidad, debido a la aparición de lo maravilloso y que la acción se sitúe alejada social, geográfica y temporalmente. Para provocar esa experiencia emocional, Deyermond se refiere al uso de «archetypal patterns». Como veremos con las ideas expuestas por Frye, podemos ver la utilización de arquetipos como núcleo de todas las obras que pertenecen al *romance*. Más adelante, Deyermond también señala las variaciones que el *romance* ofrece, tanto en su medio de escritura (en verso o en prosa), y en su estructura (puede ser episódica, lineal o entrelazada). «Romance as a whole has, then, neither a distinctive structure nor a distinctive medium, but romances of a particular time and language are frequently made more homogeneous by both medium and structure» (Deyermond, 1975: 793). Como afirma Deyermond, los *romances* no tienen una estructura o medio definido, pero en un período y espacio particular sí comparten las mismas características. Así, el *romance* como modo de representación de la realidad puede adaptarse a multitud de formas y variantes, sin embargo, se define y formula en géneros específicos.

Riley, por su parte, señala trece características específicas del *romance* comunes para todos los géneros que puede englobar (sentimental, pastoril, caballeresco, griego o bizantino...). Algunas de estas características se repiten respecto a Deyermond, como las aventuras, viajes y obstáculos de la acción y su distanciamiento en el tiempo y espacio, o lo sobrenatural, lejos de las normas empíricas. También indica que su estilo verbal es más elevado y su intención moralizante, pero de una manera simplificada, igual que la caracterización de los personajes.

Los personajes han sido psicológicamente simplificados. Los héroes y heroínas son, en grados diversos, idealizados, en el sentido de que están dotados de cualidades materiales, como belleza, juventud, rango y riquezas; y de cualidades espirituales, como virtud e inteligencia. Por lo general, se les puede considerar como la flor y nata de la aristocracia. Tienden a influir directa e intensamente en las emociones del lector, a convertirse en arquetipos psicológicos y a prestarse a ser símbolos o alegorías (Riley, 1984: 42).

La simplificación de estos personajes, como advierte Riley, conlleva convertirlos en arquetipos sin profundidad psicológica pero que, dado el carácter moralizante del género, se prestan a ser un símbolo o alegoría de la ideología o sistema de ideas que se quiere transmitir a través de la obra. Como consecuencia de ser tan claramente producto del pensamiento de un período histórico, para Riley el *romance* se desfasa con facilidad. «El romance es, en alto grado, un producto de la moda; moldeado para coincidir exactamente con la sensibilidad de la época. Es ésta la razón por la que numerosos romances individuales quedan anticuados con rapidez» (1984: 42). Otras de las características que Riley señala y que también se pueden ver en Frye son: el *romance* también está más cerca del mito y el curso de la acción está conducido por peripecias y anagnórisis, «los cuales al lector moderno- acostumbrado al realismo y a tramas basadas en la causalidad racional- le parecen manipulaciones intencionadas de accidentes y coincidencias» (1984: 42). Riley resalta así la oposición entre el *romance* con el realismo en el desarrollo de la acción.

Es Northrop Frye, con su obra *The Secular Scripture*¹, quien hace contribuciones fundamentales al estudio del *romance*. Una de sus grandes aportaciones es la comprensión de cómo esta oposición entre *romance* y realismo de la que hablaba Riley no es tal, pues la ficción realista no está totalmente desconectada del *romance*, sino que lo incluye en su propia estructura. El realismo no aparece después del *romance*, sino que parte de él, «romance is the structural core of all fiction: being directly descended from folktale, it brings us closer than any other aspect of literature to the sense of fiction, considered as a whole, as the epic of the creature, man's vision of his own life as a quest» (Frye, 1976: 15) Como ya hemos mencionado anteriormente, el *romance* como modo de ficción y de representación de la realidad no se opone a la novela, sino que está presente en ella, al igual que en distintos géneros (narrativos, dramáticos, e incluso poéticos). Para llegar a estas conclusiones, es necesario partir de la conceptualización que Frye hace del *romance*. Para Frye, en el *romance*:

¹ El teórico y crítico literario Northrop Frye presenta sus ideas sobre el romance en sus tres obras: *Anatomy Of Criticism* (1957), *A Natural Perspective* (1965) y *The Secular Scripture* (1976). La evolución de su pensamiento en estas tres obras podría resumirse en el paso del *romance* de su subordinación al mito, y su estrecha relación con, lo que Frye denomina, otros *mythos* (ficciones narrativas): la tragedia, la comedia y la ironía. Para un estudio extenso de la teoría de Frye véase la tesis de Sofía Muñoz Valdivieso «La idea del romance en la crítica de Northrop Frye» (1995). También es fundamental la tesis de Javier Pardo «La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII» (1996), y sus posteriores estudios como: «Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento de Northrop Frye» (1993: 291-316), «El «romance» como concepto crítico-literario» (1999: 79-114), y «Spanish Speculations on the Rise of the English Novel: The Romantic, the Picaresque and the Quixotic» (2015: 49-69).

The action takes place on two levels of experience. This principle of action on two levels, neither of them corresponding very closely to the ordinary world of experience, is essential to romance, and shows us that romance presents a vertical perspective which realism, left to itself, would find it very difficult to achieve. The realist, with his sense of logical and horizontal continuity, leads us to the end of his story; the romancer, scrambling over a series of disconnected episodes, seems to be trying to get us to the top of it (1976: 49-50).

Frye presenta como característica esencial del *romance* estos dos niveles en la acción que no se corresponden con el mundo de la experiencia. En su obra *The Secular Scripture* describe estos dos niveles como mundos confrontados y procedentes del mito, uno está por encima de nuestra realidad, y está asociado con un mundo idílico, seguro, de felicidad, como el cielo en el cristianismo, es un mundo estático. Por el contrario, el otro nivel de experiencia es un mundo demoníaco, que conlleva la separación, la soledad, la pérdida de identidad, pero también las aventuras. Estos dos mundos, uno superior y el otro inferior, conforman una perspectiva vertical, que Frye compara con el realismo y su continuidad horizontal.

Los personajes del *romance* representan y simbolizan el contraste entre estos dos mundos. Hay una maniquea separación entre héroes y villanos, buenos y malos, que pertenecen al mundo superior e inferior respectivamente. La obra claramente toma partido por unos personajes que representan los valores que el autor junto con la sociedad quiere transmitir.

This vertical perspective partly accounts for the curious polarized characterization of romance, its tendency to split into heroes and villains. Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue or vice. The popularity of romance, it is obvious, has much to do with its simplifying of moral facts (Frye, 1976: 50).

Frye se refiere de nuevo, como ya lo hicieron Deyermond y Riley, a la finalidad moralizante del *romance*. Esta teleología moral, para Frye, convierte al romance en un género muy popular, ya que permite al lector o espectador identificarse con la virtud, mientras que el enemigo o villano es totalmente demonizado. Se evita así la ambigüedad moral que rige la realidad, donde más que maldad o bondad pura, hay diferentes intereses y circunstancias. En el mundo superior del *romance* toman forma los sueños y deseos como sociedad, y los miedos y la ansiedad aparecen reflejados en el mundo inferior. Pero dado que estos miedos y deseos tienen un íntimo arraigo con la sociedad en la que la obra y el género se formulan, estos miedos y deseos

cambiarán con el paso de las diferentes sociedades. Por eso, el contenido de estos dos mundos o niveles de experiencia no es fijo ni inmutable, sino que varía dependiendo del contexto. El *romance* ofrece una valiosa información sobre cómo percibe la realidad una determinada sociedad y cómo proyecta en el *romance* lo que considera deseable o, por el contrario, lo otro, lo ajeno y extraño, en definitiva, todo lo que tiene que ser condenado socialmente. Esta visión o modo de representación de la realidad se materializa y actualiza en distintos géneros específicos a lo largo de la historia dependiendo del tipo de sociedad que lo produzca².

Esta polarización vertical no se plantea sólo en la caracterización de los personajes y el mundo en el que habitan, sino que también se proyecta en la acción, que implica una transición o movimiento cíclico entre estos dos mundos o niveles de experiencia. Como Frye sostiene, «most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and a return to the idyllic world» (1976: 54). Es decir, el héroe desciende al mundo inferior para retornar a su estado original, a un mundo seguro, libre de la corrupción que invade en el plano opuesto. Frye delimita dos tipos diferentes de descenso: el primero, que no vamos a tratar tanto, es más próximo al mito, es el descenso del héroe que se encuentra en un nivel superior al nuestro, y cuyo origen es casi divino (suele tener dos padres, uno un dios y otro el padre normal que se le asume).

Esta perspectiva vertical determina polarizadamente a los personajes y su mundo, así como a la acción. Pero, a esta perspectiva, Pardo, citando a Heny Knight Miller, añade otra que está también recogida implícitamente en Frye. Pardo, al igual que Miller, concibe el universo del *romance* configurado por otros dos niveles de experiencia o realidad: el superior es trascendente, inteligible y el lugar donde se encuentra la verdad. El inferior, por el contrario, es sensible y material. Sigue siendo una visión dualista y vertical del mundo como en la primera perspectiva, pero en este caso, es el mundo superior el que guía al inferior.

El mundo superior determina y dirige el inferior, y no sólo en cuanto que todo lo que ocurre en él es resultado de un designio superior que ordena y dispone y al que son ajenos la voluntad de los personajes que pululan en ese mundo inferior o las circunstancias físicas del mismo, por lo que la acción se presenta como una sucesión de acontecimientos imprevistos e inesperados, de aventuras que vienen

² Por poner un ejemplo más actual, en el género gótico se aprecia claramente la polarización del mundo, en el que un protagonista virtuoso, o una mujer 'inocente y pura', tiene que enfrentarse a villanos 'cruels y lujuriosos', en un mundo plagado de elementos sobrenaturales. Este mundo se suele situar en lugares medievales o exóticos, como en países católicos o del este.

como llovidas del cielo. Esta dependencia se produce también en cuanto que uno es la fuente del significado del otro, la suma de contingencias o casualidades del mundo físico inferior cobra significación precisamente en relación con el mundo superior, ya que ha sido ordenada siguiendo un plan escondido tras esa serie de peripecias extraordinarias (Pardo, 1996: 49).

Si en la primera perspectiva vertical estaba determinada por una polarización maniquea de los personajes, y la acción como un movimiento cíclico de aventuras (pérdida y recuperación de la identidad), esta segunda perspectiva vertical también condiciona tanto a los personajes como a la acción. Los personajes son prototipos, como ya apuntan Deyermond y Riley, esencias que representan materialmente lo inteligible, y su existencia sirve para confirmar el orden moral trascendente. Los personajes simbolizan lo bueno y lo malo, lo bello y lo desagradable, o cualquier cualidad que se quiera manifestar.

Esta segunda perspectiva vertical, al igual que la primera, no solo polariza la caracterización de los personajes, también influye en la acción. Dado que el mundo superior y trascendente dirige al inferior y sensible, la acción evoluciona como una serie de coincidencias, como son las peripecias y la anagnórisis. Así, mientras el *romance* se rige por la casualidad, la coincidencia; como señala Frye, el realismo está regido por la probabilidad y la causalidad.

In displaced or realistic fiction, the author tries to avoid coincidence. That is, he tries to conceal his design, pretending that things are happening out of inherent probability. The convention of avoiding coincidence is so strong that we often say such things as «if this happened in a book, nobody would believe it.» [...] In ordinary life a coincidence is a piece of design for which we can find no practical use. Hence, though coincidences certainly happen in ordinary life, they have no point there except to suggest that life at times is capable of forming rudimentary literary designs, thereby seeming to be almost on the point of making sense. Those disposed to believe in providence [...] are often inspired by such a coincidence to express their belief (Frye, 1976: 47).

Esta serie de coincidencias reflejan una intervención providencial en el mundo ordinario. La acción, igual que los personajes, tiene siempre un carácter alegórico. Riley ya plantea esta característica del *romance* cuando lo define, «no debe considerarse como acción del azar ciego, sino de la Providencia divina que preside los acontecimientos y da significado a la existencia humana» (1984: 42). Aunque él se refiere específicamente a los romances de la antigüedad, medievales y renacentista, vemos cómo esta es una característica inherente al *romance*.

González Maestro también incide en este orden o imperativo moral que dirige la acción del héroe, y lo subordina a la fábula, convirtiéndolo en un mero arquetipo sin voluntad propia.

Anagnórisis y peripecias dominan el transcurso de la acción, muy al margen de toda causalidad y lógica, de modo que la acción no debe considerarse como algo azaroso, sino como una suerte de sucesividad en la que interviene una voluntad trascendente, providencial o divina, desde la cual la existencia humana adquiere un significado prototípico (2017: 2695).

En esta segunda perspectiva la intención didáctica moral queda más clara y delimitada, como señalan Riley, González Maestro y Deyermond. Queda así definido el *romance* como modo de representación de la realidad doblemente vertical, que influirá en todos sus elementos: personajes, acción, escenario y los hechos sobrenaturales, específicamente lo maravilloso. Todos estos elementos tomarán partido y se expresarán dentro de la doble dualidad maniquea (idílico-demoníaco y material-trascendental). Fundamentalmente, se expresa en dos aspectos. Por un lado, los personajes están divididos claramente entre héroes y villanos, sin las ambigüedades y matices que caracterizan al mundo ordinario, y además en términos superlativos, conforman el bien (la inocencia, la virtud, la pureza) o el mal (lo grotesco, la maldad) absoluto. Son arquetipos cuyo motor es cumplir las expectativas de un imperativo moral, que expresa lo deseable o lo condenable socialmente de la sociedad en la que el *romance* se formula. Por otro lado, estos personajes son subordinados a la fábula que, en su doble perspectiva, da pie a una acción cíclica de ascenso y descenso. Son aventuras resultado de coincidencias y casualidades que están determinadas por un orden moral trascendente o Providencia que las dirige. Las aventuras, aunque parecen arbitrarias y carentes de lógica, expresan la voluntad del mundo inteligible que determina al sensible.

2. VARIEDAD DE GÉNEROS DE ROMANCE

2.1. Romance griego o bizantino

El *romance* griego o bizantino es el más antiguo exponente de este modo de ficción³. De esta variedad de *romance* sobresalen principalmente tres obras: las *Etiópicas* escrita por Heliodoro de Emesa (siglo II-IV), *Las Aventuras de Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio (siglo IV d.c. aproximado) y, por último, *Dafnis y Cloe* (s. II) de Longo. En este género se mantiene la doble

³ Para un estudio de este género vid. *The Form of Greek Romance* (Reardon, 1991), *The Medieval Greek Romance* (Beaton, 1996) y «El romance como concepto crítico-literario» (Pardo, 1999: 93-97).

perspectiva vertical, pero con algunas particularidades como se reflejan en las *Etiópicas*. Los personajes siguen siendo portadores de cualidades esenciales y superlativas, de castidad y belleza, más afines al universo pastoril que al caballeresco, que ensalzaba otros valores, como la valentía y el honor. Los protagonistas Teágenes y Cariclea se enamoran a primera vista, como consecuencia lógica de la similitud de sus virtudes. En esta obra predomina fundamentalmente la segunda perspectiva vertical, la acción se conduce guiada por un marco profético, que no solo revela lo que sucederá, sino que directamente lo desencadena con el anciano Calasiris como instrumento. La historia es producto de una serie de anagnórisis y peripecias que los lleva por pasajes remotos y distantes como Grecia, Egipto y Etiopía, y está dirigida por los dioses griegos. La propia narración de la historia, como en el romance pastoril, se resuelve mediante relatos interpolados, se produce debido a encuentros casuales que influyen en la historia principal y permiten al oyente reconstruirla. Finalmente, los amantes, tras una serie de innumerables obstáculos recuperan su identidad y se casan. La fragmentación y posterior recuperación de la identidad es un recurso que se aprecia claramente en esta variedad de *romance*. Otro ejemplo es *Dafnis y Cloe*, los protagonistas de niños son expuestos pero descubiertos y adoptados por unos pastores. Se interesan sexualmente el uno por el otro, principalmente como resultado de bañarse juntos, pero no tienen ninguna relación. Al finalizar la obra, se aclara el secreto de los dos nacimientos y consiguen casarse. Así, el *romance* griego se caracteriza por la importancia de su marco profético que desemboca en anagnórisis, propio de la segunda perspectiva vertical. Los protagonistas poseen cualidad esencializadas, pero se remarca especialmente su astucia e inteligencia en sus aventuras, en lugar del valor y las armas. Si los caballeros luchaban voluntariamente para ganar fama y honra, los personajes del *romance* griego se defienden de los enemigos para preservar su castidad. No llevan la iniciativa en ningún momento de la historia, sino que la providencia les impone a ellos todas las aventuras, que superarán también con su ayuda. Pero no son personajes irreductibles, sufren y padecen. Si la inteligencia es la cualidad propia de los personajes griegos, los enemigos bárbaros y salvajes, al contrario, son ingenuos y pueden ser engañados constantemente.

2.2. Romance caballeresco

Este tipo de *romance* tiene una vinculación directa en sus comienzos con el género de la épica. La estructura típica del *romance* se configura a partir de una temática basada en el amor cortés y en las hazañas heroicas de los

caballeros medievales. No obstante, esta temática se actualiza y adapta en las diferentes tradiciones, cambiando también rasgos de su estructura. En los *romances* caballerescos confluyen multitud de tradiciones que algunos críticos, como Agustín Durán⁴ o Pascual de Gayangos y Arce, han tratado de clasificar. Algunas de las tradiciones más relevantes que podemos identificar son: el ciclo bretón y los romances caballerescos hispánicos desde finales del s. XIII. Cacho Bleuca caracteriza a la materia de Bretaña o artúrica en estos términos: «no entroncaba con el mundo clásico, aunque presentara analogía con sus mitos, y tampoco se remontaba al mundo germánico, del que derivaban las epopeyas carolingias. Procedían del misterioso mundo céltico» (2008: 178). Un mundo céltico que está representado por la crónica de Monmouth y su *Historia regum Britanniae*, escrita alrededor del año 1136, se centra en la leyenda de Arturo y su corte. La popularidad de la crónica de Monmouth, y su traducción al normando del latín por parte de Wace en su *Roman de Brut*, hizo que se crearán multitud de obras sobre la leyenda artúrica en los siglos XII y XIII. Chrétien de Troyes es, junto con Thomas Malory y su obra *Le Morte d'Arthur*, el escritor que más influyó y más elementos contribuyó a la leyenda artúrica. En sus obras⁵ utilizó motivos de la mitología celta para dar forma a la nueva fórmula de caballerías. La perspectiva vertical se aprecia en la polarización de los dos mundos. El superior está representado por la corte, un espacio idealizado donde empieza la aventura y donde acaba cíclicamente. El rey, los caballeros y las damas son personajes que representan el bien y la virtud. Sin embargo, el protagonista debe emprender la aventura (generalmente por una búsqueda, encargo, o misión liberadora) que lo lleva fuera de la corte. Tanto los escenarios como los personajes (gigantes, seres maléficos) tienen connotaciones demoníacas y perversas.

2.3. Romance pastoril

El romance pastoril irrumpe en la literatura europea renacentista con la publicación de la *Arcadia* (1504) de Sannazaro. Esta obra supone el resurgimiento

⁴ Agustín Durán en su obra *Romancero general* (1849) ofrece una división cuatripartita: 1) Los de origen céltico, cuya mayor parte fueron compuestos en versos cortos de ocho sílabas. Los poemas de *Artus* y de la *Tabla Redonda* pertenecen a esta sección. 2) Los de origen germánico, compuestos en versos largos, y en estilo grave: estos han tomado por héroes a Carlomagno y sus Doce Pares. 3) La civilización de los griegos modernos en tiempo de las cruzadas, escritos en prosa, tales son los Amadises. 4) Los poemas italianos que tratan de las guerras entre Carlomagno y los sarracenos, cuya base principal es la *Crónica de Turpín*. Para Durán, Ariosto levanta la epopeya romancesca a la misma altura que Homero ensalzó la griega clásica (Durán, 1945: LVIII, nota 27).

⁵ Las cinco obras que conforman su legado son: *Érec et Énide*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, *Yvain ou le Chevalier au lion*, y *Perceval ou le Conte du Graal*, esta última inacabada.

de la temática propia de la bucólica grecolatina. Pero, en vez de expresarse en verso, adapta el mundo bucólico a las exigencias de la estructura del *romance*. Con esta transformación, el romance pastoril incorpora elementos de otros tipos de *romance*, como el griego o bizantino, o incluso de la *novella* italiana renacentista. Tras el éxito de la *Arcadia*, el romance pastoril se expandió por toda la literatura europea, sustituyendo en gran medida al romance caballeresco. Algunas de las obras más representativas fueron: en España, *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor; *La Arcadia* (1590) de Philip Sidney en Inglaterra; y en Francia, *La Astrea* (1607-1607) escrita por Honoré d'Urfé.

Tomando como referencia la obra de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*⁶, podemos apreciar varias de las características de este género de romance. Su acción es escasa⁷, así que la obra se centra en los diálogos mediante relatos intercalados cuyo tópico principal es la naturaleza. La historia interpoladora se va creando por motivos casuales, con personajes que narran sus historias amorosas. Todas ellas se asemejan en la superlativización de los personajes y el universo que los envuelve, propio de la segunda perspectiva vertical del *romance*. Como analizan Pardo (1999: 125-156) y Castillo Martínez (2021: 260-281) todos los personajes representan la perfección amorosa que omite el lado oscuro o desmitificador que el amor puede tener. Es de una lealtad, constancia y castidad absoluta, sus vidas solo giran alrededor del amor. Las cuestiones más mundanas, como su oficio, la ganadería, son desdeñadas en comparación con ese ideal. La superlativización se refleja también en la naturaleza que sirve como escenario de sus aventuras amorosas. Los escenarios se repiten constantemente, excluyendo todo elemento que pueda turbar su pureza ideal.

⁶ Gonzalo Santos ha estudiado la influencia de *Los Sietes libros de la Diana* en el género pastoril y los escritores franceses. «Aunque los precedentes italianos determinaron ampliamente la formación y el devenir del género dramático pastoril, su vertiente novelesca —en Francia, al menos— quedó marcada desde un principio por la lección representada por *Los Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. En efecto, esta constituyó el filtro básico del que bebieron los novelistas franceses; lo que les permitió pasar primero a imitaciones serviles y luego a producciones originales, entre las que destaca *L'Astrée* de Honoré d'Urfé.

⁷ La obra narra la historia de Diana, quien es amada por el pastor Sileno y al mismo tiempo buscada por otro pastor, Silvano. La vida obligó a Sireno a partir hacia otras tierras, y cuando finalmente regresó, descubrió que Diana se había casado con el tercer pastor, Derio. Diana finalmente se dio cuenta de su dolor al casarse con un hombre al que no amaba y en un matrimonio del que no podía escapar. La obra termina cuando todos los pastores acuden a la corte de Felicia para hacerles olvidar sus penas con agua mágica.

The pastoral, the Arcadia, the simplified life of a handful of shepherds who are also lovers and poets, seems to represent something that carries us into a higher state of identity (..) The closer romance comes to a world of original identity, the more clearly something of the symbolism of the garden of Eden reappears, with the social setting reduced to the love of individual men and women within an order of nature which has been reconciled to humanity (Frye 149).

La acción transcurre en el mundo idílico natural, de raigambre edénica que acoge la fase más alta del *romance*. El escenario del mundo inferior queda así eliminado, a diferencia de lo que sucede en los otros géneros del *romance*. No obstante, sí que aparece connotaciones negativas, el descenso ya no se origina en forma de aventura, como sucedían con las aventuras externas a la corte artúrica, sino que es un descenso interior, producto del desamor. La acción no está dirigida por el orden moral divino sino por los vaivenes del amor. Es un género de romance menos maravilloso y religioso, téngase en cuenta que el universo pastoril está determinado por el paganismo y la mitología clásica. Al favorecer la caracterización interior de los personajes, eliminando la dualidad maniquea, y el descenso interior en vez del aventurero, se reducen los extremos más descabellados del *romance*, pero sigue manteniendo todavía la doble perspectiva romántica.

Queda claro que estos tres géneros del *romance*: griego, pastoril y caballeresco, mantienen la doble perspectiva vertical, pero modificándola con sus particularidades, contingentes a su realidad histórica que ensalza y reprueba unos valores específicos, representando y mediatizando los miedos y lo deseable en esa sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1991): «Introducción», Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-119.
- BEER, Gilman (1970): *The Romance. The Critical Idiom*, London: Methuen.
- CACHO, José Manuel (1987): «Introducción», *Amadís de Gaula*. Garci Rodríguez de Montalvo. *Letras Hispánicas*, Madrid: Cátedra, pp. 19-216.
- CERVANTES, Miguel De (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CHRISTINE, S. Lee (2014): *The Meanings of Romance: Rethinking Early Modern Fiction*, *Modern Philology* V,112 (2).
- DEYERMOND, Alan D (1975): «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature». *Hispanic Review* 43, pp. 231-59.
- FRYE, Northrop (1976): *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, (Cambridge: Harvard University Press).

- JAMESON, Frederic (1975): «Magical Narratives: Romance as Genre», *New Literary History* 7, pp. 135-63.
- LÁZARO, Fernando (1979): «El realismo como concepto crítico-literario», *Estudios de poética*, Madrid: Taurus, pp. 121-42.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2017): *Crítica de la razón literaria: una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica*. Editorial Academia del Hispanismo.
- MARTÍN DE RIQUER (1973): «Cervantes y la caballerescas», *Suma Cervantina*, eds. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, Londres: Tamesis, pp. 273-92.
- MICHAEL, Ian (1986): «Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification», *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 68, pp. 498-527.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987): *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid: Alianza Editorial.
- PARDO, Pedro Javier (1993): «Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento en Northrop Frye», *Contextos* 11, pp. 291-316.
- PARDO, Pedro Javier (1997): *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- RILEY, E.C. (1973): «Teoría literaria», *Suma Cervantina*, eds. J. B. Avalle-Arce Y E. C. Riley (Londres: Tamesis).
- RILEY, E.C. (1984): «Cervantes: una cuestión de género», trad. de Mercedes Juliá, en *El Quijote*, ed. de G. Haley, Madrid: Taurus, pp. 37-51.
- RILEY, E.C. (1973): «Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»» *Hispanic Review* 41 (3), University of Pennsylvania Press, pp. 563-567.
- WARREN, Austin (1895): *History of the Novel Previous to the Seventeenth Century*, New York: Holt.

O SÉCULO DE OURO PENINSULAR

El soneto en eco hispanoportugués: un tríptico en las *Rimas varias. Flores do lima* de Diogo Bernardes¹

MIRIAM RODRÍGUEZ SOMOZA

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: En el presente trabajo se realiza un estudio textual, estilístico y temático de tres sonetos en eco (LXXX, LXXXI y LXXXII) de *Rimas Varias, Flores do Lima* (1597) del poeta portugués Diogo Bernardes. Esta variante tiene una clara impronta hispano-portuguesa, y su empleo nos permite estimar su datación al decenio 1580, fecha aproximada del primer soneto, inicio de un estilo que perduraría hasta finales de siglo. Por tanto, el análisis de estos poemas se basa no solo en la peculiaridad de la rima, sino también en el marco idiomático y cultural en el que están compuestos.

Palabras clave: soneto, literatura hispanoportuguesa, Siglo de Oro.

Abstract: *In the present work is carried out a textual, stylistic, and thematic study of three sonnets in echo (LXXX, LXXXI and LXXXII) from Rimas Varias, Flores do Lima (1597) by the Portuguese poet Diogo Bernardes. This variant has a clear Spanish-Portuguese imprint, and its use allows us to estimate its dating to the 1580s, the approximate date of the first sonnet, the beginning of a style that would last until the end of the century. Therefore, the analysis of these poems is based not only on the peculiarity of the rhyme, but also on the idiomatic and cultural framework in which they are composed.*

Keywords: *sonnet, Spanish-Portuguese literature, Golden age.*

El soneto en eco se inaugura en el decenio de 1580 con «Mucho a la Majestad sagrada agrada», de autor anónimo, que cosecha una gran difusión entre los cancioneros hispanoportugueses de la época². Esta fluida circulación en toda la península es sinónimo de un gran éxito, gracias al tema que se trata y a su forma novedosa.

¹ Este artículo es parte del proyecto de I+D+i PID 2020-118819GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (Gobierno de España).

² Para este tema, véase Pérez-Abadín (2021: 44). Son varios los nombres que suenan: fray Luis de León, Falcão de Resende, Hurtado de Mendoza, entre otros. Sin embargo, la autora considera que debe aceptarse la anonimidad al no haber pruebas sumamente concluyentes. La versión que se toma como base para este trabajo es la A, transcrita y modernizada por la autora en el mismo estudio (p.46).

En apariencia este primer texto desarrolla un propósito moral, sobre el poder igualatorio de la muerte, tema recurrente en la poesía de todos los tiempos. No obstante, aunque las diversas dedicatorias de los diversos testimonios manuscritos mencionan a Isabel de Valois (m. 1559–1568) y a Anna de Austria (m. 1570–1580)³, los consejos que se dan podrían aplicarse tanto a una figura poderosa, como a un simple y llano mortal. No se configura como unas exequias al uso, sino como una advertencia contra el poder temporal, tan caduco como cualquier vanidad terrena. Señala Pérez-Abadín en su estudio sobre el poema que en estos versos «se rehúyen las expresiones de elogio y pesar para aducir la muerte de una soberana como un simple *exemplum* de caducidad» (2021: 41). El pesimismo del mensaje refleja el momento crítico que atravesaba la corona española en los últimos decenios del siglo XVI, visible en los órdenes político, territorial, económico, moral y también en la propia imagen de la realeza.

Más allá del contenido, su fama se debe a su particular «rima en eco», que se generalizará a partir de entonces durante un largo período de tiempo. En el *Arte poética española* de Rengifo, de 1592, se elabora un repaso exhaustivo de las modalidades del soneto y, cuando se describe el soneto en eco, se apunta que cada verso «ha de ser término de la dición que precede, y cortada della, ha de tener su significación entera» (Rengifo, 2012: 249)⁴. Por tanto, no se trata de una mera y vulgar repetición, sino que ese eco genera una oración totalmente lógica y comprensible, y crea juegos de palabras y ritmos adecuados a la situación que convenga tratar. Se origina así una originalidad formal que cautiva a otros autores del momento, que se unen a una moda que fue alargada durante siglos.

Como principal referencia debemos tener en cuenta el artículo «De poética barroca hispano-portuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco)» de Antonio Alatorre (1984), que otorga carácter fundacional a «Mucho a la majestad sagrada agrada». Ofrece algunos testimonios y, además, hace una visión general de la modalidad con un importante repertorio de ejemplos de otros autores que practicaron el soneto en eco⁵. Sostiene la caracterización de esta variante como una «manifestación propiamente ibérica», sin parangón en

³ «La reina mentada se identificaría con una de las dos últimas esposas de Felipe II, Isabel de Valois o Anna de Austria [...]. A favor de Anna obrarían las fechas de los códices que contienen el soneto, ninguno de ellos anterior a 1580, así como el predominio numérico de los epígrafes con su nombre» Pérez-Abadín (2021: 40).

⁴ Véase también esta explicación en Alatorre (1984: 237).

⁵ Estos testimonios son completados, a su vez, por Labrador, Di Franco, Rico (2006) y por Pérez-Abadín, que añade el del Cancioneiro Verdelho (2021: 39-40 y nota 2).

la poesía europea: dentro del marco de la poesía peninsular, este artificio constituye un merecedor trabajo que profundice en su carácter distintivo. Además, resulta de máximo interés a la hora de estudiar la historia de la producción literaria en castellano por parte de un grupo significativo de autores lusos, evaluando los fenómenos de bilingüismo y diglosia y caracterizando el idiolecto literario del español que emplean los escritores portugueses.

Uno de los principales poetas bilingües, Diogo Bernardes (1530- ca. 1594), presenta un importante corpus de poesía reunida en tres libros de publicación póstuma: *Varias Rimas ao Bom Jesus* (1594), *O Lima* (1596) y *Rimas varias, flores do Lima* (1597). Gracias a ellos, se consagró como un gran poeta petrarquista aficionado al bucolismo, además de ser una representación característica del manierismo del siglo XVI. Empezó a ganar su merecida fama cuando su soneto «Colhei Ninfas do Tejo, as mais cheirosas» fue incluido en los preliminares del *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, de Jerónimo Corte-Real⁶.

Debido a que no se sabe con exactitud la fecha de su fallecimiento, esta no puede separarse de la cuestión de la organización y publicación de sus obras. Su último volumen, *Rimas varias, Flores do Lima*, incluye una elegía a su muerte, dedicada por su hermano fray Agostinho da Cruz, hecho que parece indicar que en 1597 ya habría ocurrido⁷. Este poemario pudo sufrir muchos daños de los responsables de la primera edición, condiciones que también tienen mucho que ver con la polémica de la autoría de varios poemas incluidos en sus obras, que también lo son a Camões, lo que llevó a tachar a Bernardes de hurto. Esta es otra historia, siempre presente en cada descubrimiento, análisis y trabajo que se haga sobre él⁸.

Al hilo de los sonetos en eco, Bernardes también se unió a esta moda con un tríptico que incluye en *Rimas varias, Flores do Lima*⁹, lo cual indica que el portugués conocía las tendencias que lo rodeaban. Esto lo caracteriza como un autor inmerso en las modas poéticas y corrientes del momento, momento de efervescencia de la creación manierista.

Dos de ellos, LXXX (El amor al que más quiere hiere) y LXXXI (Cruel señora de mi cuidado, dado) están escritos en español, mientras que el tercero, LXXXII (Quem por ouro que não descansa, cansa) en portugués, aunque no parece

⁶ Estudiado por Helio J. S. Alves (2011).

⁷ Para indagar más en esta teoría, ver nota introductoria de la edición facsimilada de Pinto de Castro (1597) y artículo de Sá Fardilha (1998).

⁸ Faria e Sousa atribuyó a Camões algunos poemas suyos, que posteriormente le fueron restituidos. Lo contempla Vasconcelos (1910).

⁹ Este mismo ejemplo lo usa Rita Marnoto (2021).

haber ninguna razón que justifique tal cambio en la elección del idioma. En ellos, el poeta emplea un repertorio de rimas que parece ya hecho o tomado de sonetos previos. Si comprobamos con «Mucho a la majestad sagrada agrada», podremos ver alguna coincidencia rítmica. El carácter estereotipado del soneto, compuesto casi como siguiendo un molde, con el condicionamiento de las rimas en eco, genera situaciones como esta. Asimismo, la temática de los primeros sonetos, en apariencia amorosa, resultaría ser moral, en concordancia con las funciones que desde *Mucho* se cumplían.

El soneto en eco solía destinarse, como Alatorre (1984) señala, a temas serios: de doctrina cristiana, meditación devota o vidas de santos. En aquel momento, en la Contrarreforma, el público demandaba una literatura acorde con sus pensamientos y vivencias, más espiritual y doctrinaria. No obstante, con el paso del tiempo, Alatorre advierte que fue curioso «ver cómo los tópicos de Petrarca, Garcilaso, de Camões, van ensayando la nueva vestidura» (1984: 249). Empieza el proceso de vulgarización del soneto, que hasta entonces, no parecía la estrofa más adecuada para hablar de sentimientos.

Para calibrar el valor de estas piezas poéticas en el conjunto de la obra de Diogo Bernardes, se realiza un análisis temático y formal. Se establece el mismo orden que en la edición *princeps* (ff. 49v, 49r, 50v, 50r, 51, 51r).

Soneto LXXX

El Amor al que más le quiere hiere
con llaga que jamás de insana, sana,
donde lloro no sangre humana mana
sin que algún bien que le prospere espere.

Si quien de él herido anduviere, viere,
que por cosa baja y profana afana,
vuelta dará que en perder gana, gana,
y lo que la razón requiere, quiere.

¡Oh, cuánto tiene desdichado hado
quien vano Amor que le persigue, sigue
y en poco aquel que le sostiene, tiene!

Pues, porque del se desobligue, obligue
con ruego al cielo, a buen cuidado dado
que del el bien que nos conviene viene.

Este primer soneto teoriza sobre el amor en abstracto, el cual es una fuerza externa, insoslayable, que produce sufrimientos (v.1, «el amor al que más quiere hiere») tales como las heridas (v.2, «con llaga que jamás de insana

sana») o el llanto (v.3, «donde lloro no sangre humana mana»). En el primer cuarteto se percibe el influjo del amor cortés-petrarquista, remontado ya a la lírica trovadoresca y sus temas del amor no correspondido y el infortunio a causa del Hado¹⁰.

Mientras, en el segundo cuarteto, se oponen dos tipos de amor, el espiritual vs. el terrenal:

Si quien de él herido anduviere
viere que por cosa baja y profana afana,
vuelta dará en perder gana, gana,
y lo que la razón requiere quiere (vv. 5-8)

Si el herido por un amor carnal no correspondido («si quien de él herido anduviere», vv. 5-6) pudiese ver que no es más que un sentimiento banal («viere que por cosa baja y profana afana», v.6), acabaría entrando en razón y olvidándose de ese sentir por uno más espiritual. Esto se vuelve a confirmar a continuación, en los tercetos, que funcionan como advertencia y moraleja.

En el primero de ellos, la voz poética pone sobre aviso a aquel que confía en el amor vano, que solo está actuando bajo un mal destino. En el segundo, aconseja de nuevo retomar aquello que nos conviene.

A través de una voz en tercera persona, los pronombres relativos evocan un tono distanciador y evasivo («al que más» v.1; «si quien de él» v.5; «quien vano Amor» v.10). Esa marcada impersonalidad viene heredada del soneto fundacional «Mucho», que nunca se refiere a una persona en concreto, sino a un quién generalizado¹¹.

Por otro lado, resulta evidente un problema de puntuación defectuosa, aun teniendo en cuenta es un sistema de la época, muy diferente al actual y que no se puede medir con ellos mismos criterios de corrección. No obstante, las comas originales impiden la correcta comprensión de las oraciones, que se colocan tipográficamente para marcar el eco. En la mayoría de los casos la palabra que termina el verso es un verbo y separarlo de la palabra que lo antecede no corresponde: por ejemplo, en el v. 3 del poema lxxx no conviene separar «no sangre humana» de «mana», ya que no resulta correcto sujeto y predicado con comas. Esas pausas rítmicas refieren el eco, pero gramaticalmente no proceden, por tanto, en la modernización han de ser suprimidas.

¹⁰ Otis Green hace una excelente caracterización del amor cortesano, que remonta ya a la lírica trovadoresca, en su obra *España y la tradición occidental*: «el amor cortesano, con su eterna *paradoxe amoureux*, su insistencia en el «bendito sufrimiento», con su inevitable «lo verás, pero no lo catarás» (1969: 108).

¹¹ Pérez-Abadín habla sobre la «impersonalidad» que se designan los virtuales oyentes o lectores de un responso dirigido a un «quien» o «el que».

Soneto LXXXI

Cruel señora mi cuidado dado
 Cupido duro, por quien llorando ando,
 ¿si te veré, ruegos doblando blando
 si saliré de tu malvado vado?

En hondo del aprisionado nado
 en duras peñas, mal nadando, dando
 ayudas vanas, invocando cuando
 ya no lo sufre mi disdichado hado.
 Recibe Amor de mi desgusto gusto,
 gran pesar yo que lo consiento siento,
 ¿mas como no sufriré muriendo yendo?

Si el temor hace del injusto justo
 y de contrastar a su intento tento
 yo mismo a mí que me defiendo, ofendo.

Este soneto, también en castellano, versa sobre el sufrimiento por un amor no correspondido, tema muy parecido al soneto anterior. Comienza apelando a una «cruel señora», y se pregunta olvidarse de ella¹². Menciona directamente a Cupido, el dios del Amor, del cual dice que parece disfrutar viéndolo sufrir (v.2, «Cupido duro / por quien llorando ando»). El eco duplica y enfatiza ese dolor por amar.

La voz poética también se cuestiona si será capaz de escapar de las manos de la amada, para ello, recurre a la imagen de un vado de un río, donde siente que nada aprisionado por las rocas sin conseguir respuestas ni soluciones (v.4, «¿si saliré de tu malvado vado?»; vv. 5-6, «en hondo de él aprisionado nado, en duras peñas, mal nadando dando»). Estos dos primeros cuartetos son antitéticos.

Por otra parte, en el primer terceto la voz poética lamenta que Amor disfrute viéndolo sufrir («recibe, Amor, de mi desgusto gusto», v.9). A la vez, es consciente de que no puede dejar de sufrir porque va hacia su destino de manera inexorable («¿mas como no sufriré muriendo yendo?», v.11).

Sin embargo, su defectuosa sintaxis dificulta la comprensión. Este inferior y torpe manejo del idioma puede sugerir varias hipótesis: o bien que este soneto fuera apócrifo, insertado por error, ya que podría tratarse de una versión borrador que todavía debía ser pulida; o bien que no fuese de él, sino erróneamente atribuido. Sin embargo, su conexión temática sí que permite emparentarlos y considerar la primera opción como la más factible.

¹² «El vocablo de señora equivaldría al frecuente *domina* de los elegíacos latinos [...]. El término señora se inscribe ciertamente en la semántica del *servitium amoris*» (Ramajo Caño: 2022: 275).

Soneto LXXXII

Quem por ouro, que não descansa cansa
passãdo o mar, e rōpẽdo a terra erra
porque de terra desenterra a terra
sem ver cobiça, que foi mansa mansa.

E tanto sem fazer mudança dança,
que de nada, que não s'afferra ferra,
e assi nada que desencerra cerra
porqu'em fim nada em balança lança.

Quem anda neste presuposto, posto,
atente bem em que demanda anda,
primeiro que delle seja auida, yda,

e se pretende sem desgosto gosto
cumpra cõ quẽ, nunca desmãda mãda
porque a tal vida he devida vida.

El tercer soneto (LXXXII) está escrito en portugués. Puede dividirse en varias partes, aunque el tema principal es el rechazo a la codicia o al elogio de los valores inmateriales. Se hereda el carácter de sermón que hay en *Mucho a la majestad Sagrada agrada*, pues es exactamente el mismo tema: la caducidad de los bienes terrenos, planteada como aviso, casi amenaza, a quien los posee en máximo grado, el Rey.

El primer cuarteto describe a aquellas personas que no descansan buscando «oro», es decir, riquezas. Introduce el tópico de los navegantes, presente en autores como Horacio, Medrano o fray Luis. En ellos, la codicia va ligada a la navegación, pues son el mejor ejemplo de riesgo de la propia vida por acumular oro¹³. Asimismo, contraponen el trabajo del agricultor («e rōpẽdo a terra, erra / porque de terra desenterra terra / sem ver cobiça que foi mansa mansa», v. 2-4), como un trabajo más fructífero. Este trabaja para cosechar productos que ofrece la naturaleza y no ambiciona más de lo que esta le puede dar¹⁴.

Así, la voz poética advierte del error de quienes sucumben al oro, porque no cambian de idea y solo acumulan codicia. En el segundo cuarteto hay una referencia a la danza con la muerte («e tanto sem fazer mudança dança, / que

¹³ «Con frecuencia, la poesía clásica repara en que los viajes no proporcionan paz al alma [...]. El sabio debe viajar a un solo lugar [...] que no se compra con oro» (Ramajo Caño, 2022: 330).

¹⁴ Esta idea puede proceder del Épodo II de Horacio, que empieza así: «Beautis ille qui procul negotiis / ut Prisca gens mortalium / paterna rura bobus exercet suis / solutus omni faenore». Traducido como: «Dichoso aquel que, lejos de ocupaciones, como la primitiva raza de los mortales, labra los campos heredados de su padre con sus propios bueyes, libre de toda usura».

de nada que não s'afferra, ferra» vv. 5-6), que refleja la inanidad y vacuidad de la vida. También se aprecia cierta insistencia en la palabra «nada», típica para expresar esos vaivenes existenciales, además de la variabilidad de la fortuna, que a veces resulta favorable y otras, no.

En los tercetos recapitula los denuestos previos contra la codicia y advierte de su caducidad, en forma de aviso impersonal, aplicable a cualquier ser humano víctima de la codicia («quem anda neste presuposto posto», v. 9). Apreciamos, de nuevo, la impersonalidad de las oraciones que no tienen un sujeto definido, sino que se elaboran de manera general para que se pueda aplicar a cualquier ser humano.

El primer terceto es un aviso, un consejo de cautela: fijate bien en qué asuntos estás antes de morir («primeiro que delle seja a vida, yda», v. 12). De este modo, el segundo da un consejo positivo, una posible alusión a que se dedique a la vida contemplativa, a la práctica de la virtud, que nunca causará problemas o demandas (v. 13-14, «cumpra cõ que nunca desmãda mãda / porque a tal vida é devida vida»). Por tanto, la futilidad de los bienes terrenos, lugar común de las filosofías alejandrinas, en especial del estocismo, y principio cristiano que el *Eclesiastés* (1, 2) encierra en el *dictum* «vanitas vanitatis» (vanidad de vanidades) y representa al mismo tiempo el anuncio de muerte.

Diogo Bernardes no creó este tríptico de sonetos pensando en una coherencia argumental. Quizás no era su intención disponerlos en orden, pero el primer editor consideró que, dada la coincidencia formal, deberían ir juntos. Las copias manuscritas de textos españoles de poetas portugueses a menudo nos llegan distorsionadas, alteradas y con errores léxicos o gramaticales. En nuestro caso, por otros poemas que podemos leer de Bernardes, se comprueba que su expresión poética en castellano se desdice aquí con el resto del corpus. Estos poemas no demuestran su capacidad, dado que el artificio anula la calidad¹⁵.

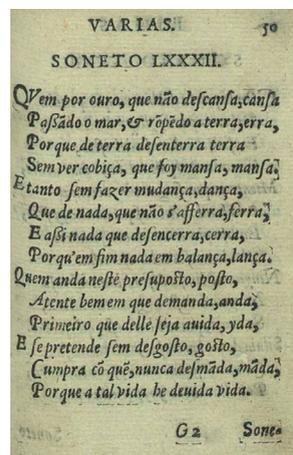
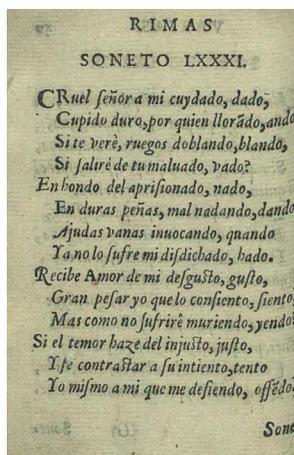
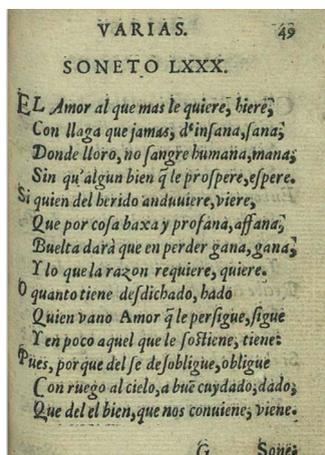
Sin tratar de dudar de su autoría, probablemente Bernardes quería crear tres sonetos con la rima en eco que captasen la atención del lector, tanto por su armonía y su ritmo como por su mensaje. Acumula *topoi* petrarquistas, sometidos a un molde artificioso, que se aplica de manera forzada, hasta generar versos carentes de sentido. Parece recordar aquí el principio de Herrera que decía que era «muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fuerce la materia, a aquel en que la materia fuerce los versos» (2001: 268).

¹⁵ Léanse sonetos LVI «Las piedras por el aire darán vuelo», LXIX «Llaman por mí las fuentes, y los ríos», CXVI «Octava maravilla, antes primera», entre otros de *Rimas varias, flores do Lima* (1596).

A la vista de lo expuesto, los sonetos de Bernardes se alinean en esa moda que inaugura «Mucho a la majestad sagrada agrada» en torno a 1580, y toma de él características tan importantes como el uso del yo como predicador, la retórica eclesiástica, el deje impersonal y la amenaza del fin que nos espera. Asimismo, su aportación no nos deja indiferentes sobre su calidad como poeta comprometido con lo que sucedía a su alrededor, que, en este caso, se deja llevar por una moda típicamente manierista.

Se proporciona a continuación la copia de los textos en versión facsimilada, de la edición de Manoel de Lyra, según el ejemplar de la Biblioteca Nacional De Portugal (RES. 1572 P.), ff. 49r-50r¹⁶.

La transcripción moderna para los textos castellanos, de los cuales se han modernizado la ortografía y la puntuación, ha aparecido en cada apartado a razón de su comentario y análisis propios.



BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1984): «De poética barroca hispano-portuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco)», *Boletim de Filologia*, pp. 235-271.
- ALVES, Hélio J.S., «Corte-Real, Jerónimo», en *Dicionário de Luís de Camões*, coord. de Vítor Aguiar e Silva, Alfragide, Caminho, 2011, pp. 298-303.
- BERNARDES, Diogo (1597): *Rimas Várias. Flores do Lima*, edición digital a partir de: Lisboa, Manoel de Lyra: a custa de Esteuão Lopes, mercador de liuros, 1597. Biblioteca Nacional de Portugal.
- BERNARDES, Diogo. *Rimas Várias. Flores do Lima* (1985): nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [fac. de la ed. de Lisboa, Manoel de Lyra, 1597].

¹⁶ De libre acceso, disponible en: <https://purl.pt/23118>. Último acceso: 31/05/23.

- Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Di Franco y José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (2012). *Arte poética española / Juan Díaz Rengifo (seud. Diego García, S. I.)*, edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual. Kassel, Edition Reichenberger.
- GOMES, Ana Filipa (2011): «Bernardes, Diogo», *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva, Alfragide: Caminho, pp. 67-71.
- HERRERA, Fernando de (2011): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 516.
- MARNOTO, Rita (2021): «As variantes do soneto na literatura portuguesa do século XVI. Soneto sen pernas e soneto com glosa», [en línea: <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/6786>. Fecha de consulta: 26/02/23].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1910): «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, 22, pp. 509-614.
- PADILLA, Pedro de, *La verdadera historia y admirable suceso del Segundo Cerco de Diu*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, estudios de Hélio J. S. Alves, Marsha Swislocki, Lara Vilà, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2021): «Mucho a la Majestad sagrada agrada: un soneto en eco en los cancioneros hispano-portugueses», *Neophilologus*, 105, pp. 39-56.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2021): «Historia y poética en un soneto hispano-portugués», *Entre Italia, Portugal y España: ensayos de recepción literaria*, Santiago de Compostela, USC Editora Académica, pp. 229-290.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (2022): *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022.
- SÁ FARDILHA, Luís de (1998): «As Várias Rimas ao Bom Jesus, de Diogo Beranrdes e os seus contextos», *Via Spiritus*, 5, pp. 53-74.

Las traducciones de Marcial atribuidas a Quevedo: estudio de una selección de poemas¹

LAURA CASTRO ÁLVAREZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: En el presente trabajo se propone un análisis de una selección de textos de las imitaciones de epigramas de Marcial atribuidas a Francisco de Quevedo. La única fuente conocida de estos textos era el manuscrito M-139 (*olim* 108) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (ff. 48-67), hasta que Plata (2000) localizó un códice: el MA22-3-06 (*olim* 87/V3/11) de la Biblioteca Bartolomé March, donde se copia buena parte de ellos. Se pondrá el foco en los temas tratados, el estilo utilizado y todas las modificaciones que incluyen los poemas castellanos con respecto a sus modelos latinos.

Palabras clave: Quevedo, Marcial, imitaciones.

Abstract: *In this paper I propose an analysis of a selection of the imitations of Marcial's epigrams attributed to Francisco de Quevedo. The only known source of these texts was the manuscript M-139 (olim 108) from the Biblioteca de Menéndez Pelayo (ff. 48-67), until Plata (2000) located a codex: MA22-3-06 (olim 87/V3/11) from the Biblioteca Bartolomé March, where a good part of them is copied. The focus will be on the topics, the style and all the modifications that the Castilian poems include with respect to their Latin models.*

Keywords: *Quevedo, Marcial, imitations.*

INTRODUCCIÓN

Francisco de Quevedo (1580-1645), uno de los autores auriseculares más destacados, cultivó prácticamente todos los géneros literarios y bebió de una

¹ Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Dicha tesis es también resultado de los proyectos del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Consolidación 2021 GPC-GI-1373. Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo. EDIQUE» (ED431B 2021/05), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia; y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

gran cantidad de fuentes, entre las que se encuentra la tradición clásica. Uno de los autores que más pudo influir en su obra es el babilitano Marcial (40-104²). Su huella puede encontrarse en la obra del poeta áureo en forma de citas, asimilación de procedimientos retóricos³ y los seis poemas originales de inspiración marcialca identificados por Galán (2002: 707-16⁴). Además, algunos críticos han señalado la posible existencia de ejemplares de Marcial en la biblioteca quevedesca⁵.

En el presente trabajo se analizará una selección de las 51 traducciones de Marcial atribuidas a Quevedo, copiadas en los manuscritos M-139 (*olim* 108) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (ff. 48-67⁶) y MA22-3-06 (*olim* 87/V3/11) de la Biblioteca Bartolomé March. El primero de ellos fue considerado *codex unicus* hasta el hallazgo del segundo por parte de Plata (2000), lo que hizo proliferar durante años los debates sobre la autenticidad de la autoría de los textos⁸. El manuscrito de la Biblioteca Bartolomé March copia gran parte de estos poemas⁹ atribuyéndolos de forma inequívoca a Quevedo, a diferencia del primero.

Tres editores modernos han incorporado estos textos a sus ediciones de la obra poética quevedesca: Astrana Marín (1932: 124-35), Buendía (1964:

² Varios han sido los trabajos acerca de la influencia de Marcial en Quevedo. Véase Beltrán (2005: 323-25).

³ Candelas (1999: 91-93) ha señalado cuatro estrategias elocutivas muy presentes en Marcial que Quevedo emplea con frecuencia en su poesía: la dilogía, la paronomasia, los neologismos y los antropónimos burlescos.

⁴ «Tú solo en los errores acertado», «Si lo que ofrece el pobre al poderoso», «Si no duerme su cara con Filena», «Sola en tí, Lesbía, vemos ha perdido», «Llueven calladas aguas en vellones» y «Pues te nombra Marcial, Félix y Lope».

⁵ La dispersión en vida y tras la muerte del autor dificulta la tarea de reconstrucción de la ingente biblioteca quevedesca. Han tratado de reconstruirla Maldonado (1975: 421-28), Schwartz (1998: 221-22), Pérez Cuenca y Schwartz (1999: 67-69), Cacho (2001: 403-04), Pérez Cuenca (2003: 328; 2015: 14-53; y 2019: 35), Alonso Veloso (2010a: 48-51; y 2010b: 277-78), Fernández González y Simões (2012) y Moya del Baño (2014: 436). En la «relación de obras clásicas y humanísticas utilizadas por Quevedo» en la edición de *España defendida* (ed. Francisca Moya del Baño, José Carlos Miralles Maldonado y José Manuel Cañas Reillo, pp. 185-97), se cita un ejemplar de Marcial que podría haber sido el consultado por Quevedo para realizar sus hipotéticas traducciones: *Marci Valerii Martialis, Epigrammaton libri XV, hoc est In Amphitheatrum Caesaris liber I, Epigrammaton variorum libri XII, Xeniorum liber I, Apophoretorum liber I, ad vetustiorum codicum fidem diligenter emendati, opposita ad marginem varietae lectionum, aliquot etiam Epigrammatis recens aucti, ac doctorum virorum, praecipue Hadriani Iunii, scholiis illustrati*, Lugduni, apud Ant. Gryphium, 1558.

⁶ El análisis de su letra llevó a Artigas y Sánchez (1957: 215) a sostener la hipótesis de que se trata de un testimonio del siglo xvii.

⁷ Folios 197 y 216 en la segunda foliación del manuscrito.

⁸ Han dudado de la autoría Pérez Cuenca (1995: 131), Carreira (1997: 237), Candelas (1999: 65) y Paz (1999: 42), entre otros.

⁹ Faltan cuatro de ellos: los que Blecua (1981) enumera como 36, 37, 38 y 50, a partir del orden del manuscrito M-139 (*olim* 108) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

515-26) y Blecua (1981: 439-70). Mención especial merece la obra *Marcial-Quevedo*, de Martínez Arancón (1975), dedicada exclusivamente a la transcripción de estas composiciones.

Las notables diferencias que existen entre los modelos latinos y las traducciones resultantes podrían hacer dudar de su dominio del latín¹⁰. Sin embargo, este alejamiento debe atribuirse al afán de innovación¹¹ unido al concepto de traducción que imperaba en el siglo XVII, muy lejano al traslado fiel de una lengua a otra¹².

Las composiciones seleccionadas para el presente trabajo son diatribas *contra mulieres* basadas en las carencias o defectos físicos, que en muchos casos las protagonistas tratan de ocultar por distintos medios¹³. Se analizarán las diferencias que presentan los poemas atribuidos a Quevedo con respecto a los epigramas de Marcial. Para ello se abordarán de forma simultánea tanto los temas como el estilo de las composiciones castellanas.

1. LA VETULA Y EL ENGAÑO

Los dos primeros poemas que se analizarán, «La misma que estás en casa» y «Juras, Inés, que siendo cónsul Bruto», tienen como protagonistas a mujeres que se niegan a aceptar el paso del tiempo. «La misma que estás en casa», poema número 30 del *corpus* en el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tiene como modelo el epigrama 38 del libro 9 de Marcial¹⁴, en el que se describe a una *vetula* que trata de ocultar los signos de la vejez con afeites, postizos y otros artificios. A continuación se copia una transcripción propia del poema¹⁵:

¹⁰ Sobre el conocimiento del latín de Quevedo véanse Gregores (1953: 91), Martínez Arancón (1975: 15), Jauralde (1999: 179) y García Sánchez (2021: 193-94), entre otros.

¹¹ Como la renuncia a la sencillez y la brevedad en aras de una forma más narrativa, en palabras de Schalk (1959: 207). Las ampliaciones son, de acuerdo con Sánchez Salor (1985: 658), de dos tipos: cómicas y explicativas.

¹² Pérez Gómez (1986: 386) distingue tres grupos distintos de traducciones en Quevedo según su grado de fidelidad al original: literalismo, recreación y poesías originales.

¹³ Más de la mitad de los epigramas que se escogen como modelo están relacionados con la mujer. Como señala Mas (1957: 200), esta proporción es mucho mayor que la que se observa en la totalidad de los epigramas marcialescos.

¹⁴ La huella de este epigrama puede rastrearse en otros textos quevedescos: el soneto «Si no duerme su cara con Filena»; o los textos en prosa *El sueño del Infierno* y *El mundo por de dentro*.

¹⁵ La transcripción de los textos analizados se ha realizado a partir del manuscrito M-139 (*olim* 108), siguiendo los criterios de modernización de la ortografía y la puntuación aplicados por el grupo de investigación Francisco de Quevedo en sus proyectos de edición crítica y anotada de las *Obras completas en prosa* (2003-2020), semejantes a los que utilizan en el caso de su lírica.

[30]

Ex lib. 9, epig. 38

In Galliam

*Cum sis ipsa domi mediaque ornere Subura,
 fiant absentes et tibi, Galla, comae
 nec dentes aliter quam Serica nocte reponas,
 et iaceas centum condita pyxidibus
 nec tecum facies tua dormiat, innuis illo* 5
*quod tibi prolatum est mane supercilio
 et te nulla movet cani reverentia cunni,
 quem potes inter avos iam numerare tuos.
 Promittis sescenta tamen. Sed mentula surda est,
 et sit lusca licet, te tamen illa videt.* 10

La misma que estás en casa,
 Melchora, en la tienda estás,
 y allí dan lo que nos das:
 color, solimán y pasa.
 La cabeza tienes rasa, 5
 moño sobre calva llevas,
 toda en botes te renuevas,
 tienes el rostro enterrado
 en untos; y me han jurado
 que te quitas (varias gentes) 10
 de noche muelas y dientes,
 como vestido y calzado.
 Y aunque no duerme contigo
 tu cara, me aseguró
 el mico que amaneció 15
 tu rostro sin papahígo.
 Él propio ha sido testigo
 en ayunas contra ti.
 Mírate como te vi:
 olvida ya los mozuelos, 20
 los deseos y los celos;
 respeta tu centro cano,
 que puedes ya, por anciano,
 contarle entre tus abuelos.
 ¿Piensas que te ha de valer 25
 comprar a peso de oro
 mozos y dar un tesoro?
 Pues ni el dar ni el prometer
 son salsa para poder:
 sorda la pieza a tu ruego, 30
 no quiere matar tu fuego;
 que la pieza no repara
 en la oferta y ve tu cara,
 aunque es tuerto y bizco y ciego.

Uno de los principales cambios de estos poemas castellanos con respecto a sus modelos es la amplificación. Este tiene 34 versos, más del triple que el epigrama de Marcial, con tan solo diez. Aquellos se distribuyen en tres estrofas. La última es una décima prototípica, con diez versos octosílabos con rima consonante: *abbaaccddc*. Las dos primeras, en cambio, siguen un esquema muy similar pero añaden dos versos finales: *abbaaccddeed*.

En primer lugar, Marcial describe a una dama, Galla, a la que «arreglan en plena Subura¹⁶» (v. 1), es decir, que mejora su aspecto con afeites y otros elementos. La principal aportación del poema castellano es la introducción del término «tienda¹⁷» (v. 2), metonimia que indica de forma más clara la idea de que la protagonista compra su belleza. El binomio «casa / tienda» (vv. 1-2) presenta desde el inicio de la composición la falsedad de la apariencia de la mujer, que se muestra incluso en su intimidad con una apariencia comprada.

En segundo lugar, el pelo de Galla se describe como fabricado. En el caso de Melchora se incide incluso más en la falta de pelo con una amplificación y el uso del hipérbaton que subrayan la calvicie: tiene la «cabeza rasa» (v. 5), lleva «moño» (v. 6) y se vuelve a mencionar explícitamente su «calva» (v. 6).

En tercer lugar, Galla duerme «oculta bajo cien tarros de cremas» (v. 4). En la misma línea, Melchora tiene «el rostro enterrado» (v. 8) en untos, hipérbole que acentúa el impacto de la agudeza en el lector y compara a la dama con un cadáver.

En cuarto lugar, el poema castellano expone la que es en el epigrama marcialesco tercera imagen. Se añaden testigos del engaño de la mujer: «varias gentes» (v. 10) que afirman que se quita la dentadura por la noche «como vestido y calzado» (v. 12). Además, se cambia la comparación con «vestidos de seda» (v. 3) del epigrama de Marcial por el calzado, desidealizando todavía más la descripción.

A continuación se alude a dos nuevos testigos de la realidad de la dama, que simbolizan quizás un avance progresivo hacia la verdad: un «mico» (v. 15) que presencia cómo es la mujer al despertar, sin ningún tipo de «papahígo» (v. 16), que quizás represente los cosméticos y postizos que la tapan; y ella misma a través de su rostro que «ha sido testigo / en ayunas contra ti» (vv. 17-18) antes de aplicar y colocarse todos los afeites y postizos que utiliza durante el día.

¹⁶ Todas las traducciones de los versos marcialescos pertenecen a la edición de *Epigramas* de Rosario Moreno Soldevila, Juan Fernández Valverde y Enrique Montero Cartelle.

¹⁷ Se citan los poemas por las transcripciones propias que se recogen a lo largo del trabajo.

La amplificación del cierre es la más notable del poema. Se descubre el motivo por el que la mujer modifica su apariencia física: sigue buscando los encuentros sexuales, a pesar de que su juventud ya ha pasado. El sufijo diminutivo en el sustantivo «mozuelos» (v. 20) incide en la distancia entre sus pretensiones y la realidad de su vejez. En oposición, su «centro cano¹⁸» (v. 22), personificado, es equiparado hiperbólicamente con sus «abuelos» (v. 24).

Melchora se presenta como una mujer artificial que pretende engañar comprando una belleza y juventud falsas «a peso de oro» (v. 26). Tras una pregunta que apela directamente a la mujer, la voz poética cierra la composición respondiéndose a sí misma: el engaño no es suficiente, «la pieza no repara / en la oferta» (vv. 32-33). A pesar de los intentos de la mujer, el hombre que ella trata de seducir «ve tu cara» (v. 33), la realidad tras el artificio, los afeites y los postizos. Y lo hace, paradójicamente, «aunque es tuerto y bizco y ciego» (v. 34).

«Juras, Inés, que siendo cónsul Bruto», poema 35 del *corpus* en el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tiene como modelo el epigrama 39 del libro 10 de Marcial. A continuación se copia una transcripción propia de la composición:

[35]
Ex lib. 10, epig. 39
In Lesbiam

*Consule te Bruto quod iuras, Lesbia, natam,
mentiris. Nata es, Lesbia, rege Numa?
Sic quoque mentiris. Namque ut tua saecula narrant,
ficta Prometheo diceris esse luto.*

Juras, Inés, que siendo cónsul Bruto
nasciste, y mientes porque tú naciste
reinando Numa, y aun en esto mientes.
Dícelo así mi lengua con tus dientes,
pues, según que tus siglos cuentan, creo
se hicieron a la par con Prometeo.

5

En este caso la amplificación no es tan notable. Se trata de un sexteto, composición formada por seis versos endecasílabos con rima consonante que siguen el esquema *ABCCDD*.

¹⁸ En este punto, el poeta áureo, su obra en concreto, podría haber sido objeto de censura moral, como señala Galán (1999: 955; y 2016: 219).

Se cambia también el nombre de la destinataria, de Lesbia a Inés, pero se mantienen las referencias históricas y culturales del original. Bruto, Numa y Prometeo se emplean como referencias temporales cada vez más alejadas del tiempo presente del poema, subrayando así la extraordinaria decrepitud de la mujer. Su nacimiento se remontaría hiperbólicamente al tiempo de los dioses.

Destacan las figuras de repetición que enfatizan y ponen el foco en el tema de la composición: la edad de la protagonista y la mentira sobre la misma. Epanadiplosis con el verbo «nasciste» (v. 2), quiasmo con «mientes» (v. 3) y reiteración de la conjunción copulativa «y» en ambos versos.

La aportación más significativa del poema castellano se encuentra en el cuarto verso: «dícelo así mi lengua con tus dientes». Se introduce el «yo» poético, que en el original no aparece de forma explícita, a través de su lengua. También la mujer es representada con una sinécdoque, ya que se alude a sus dientes. Así, la falta de estos últimos o su deterioro, serían, presumiblemente, indicadores para establecer la verdadera edad de Inés, mientras que en el caso de Lesbia eran sus «generaciones» (v. 3) las que la delataban.

2. LA ESTÉTICA BUCAL FEMENINA

En segundo lugar, en «Tiene los dientes de nieve» y «Si bien me acuerdo, una tos» el objeto de burla es la estética bucal de sus protagonistas. «Tiene los dientes de nieve», poema 12 del *corpus* en el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tiene como modelo el epigrama 44 del libro 5 de Marcial. Se copia a continuación una transcripción propia del poema:

[12]

Ex lib. 5, epig. 44

De Thaide et Lecania

Thais habet nigros, niveos Lecania dentes.

Quae ratio est? Emptos haec habet, illa suos.

De doña Juana y doña Ana

Tiene los dientes de nieve,

sobre cincuenta años Ana.

Tiénelos muy negros Juana

y aún no ha entrado en diecinueve.

¿Qué razón habrá que pruebe

los efectos evidentes

siendo igualmente tratados?

Ser los de Ana comprados,

y los de Juana sus dientes.

La estrofa elegida es una novena. Todos los versos son octosílabos y con rima consonante. El esquema se corresponde en los cinco primeros versos con una quintilla: *abbaa*; y en los cuatro últimos, con una redondilla: *cddc*.

La elección de los antropónimos en el poema castellano podría estar ya señalando la incongruencia entre las apariencias y la realidad: el nombre más largo, doña Juana, corresponde a la mujer de menor edad, mientras que el más corto, doña Ana, se asigna a la mayor.

Además, en el poema castellano se añade la indicación explícita de la diferencia de edad entre ambas, lo que aumenta la sorpresa ante el desigual estado de sus dientes, que parece inversamente proporcional a la edad de cada una de ellas. La estructura paralelística del conjunto permite sobreentender y prescindir de determinados verbos («tiene», v. 2; «ser», v. 9) y sustantivos («dientes», vv. 3 y 8; «años», v. 4).

En la pregunta retórica final, el poema castellano añade el dato de que los dientes de ambas son «igualmente tratados» (v. 7). Las dos protagonistas tienen en realidad defectos que son puestos en evidencia en la composición: la más joven tiene ya los dientes deteriorados; la mayor carece de ellos y tiene que recurrir a una dentadura artificial para ocultarlo.

«Si bien me acuerdo, una tos», poema 44 del *corpus* en el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tiene como modelo el epigrama 48 del libro 1 de Marcial. Se copia a continuación una transcripción propia del poema:

[44]
Ex lib. 1, epig 48
Ad Eliam

*Si memini, fuerant tibi quattuor, Ælia, dentes:
expulit una duos tussis et una duos.
Iam securo potes totis tussire diebus:
nil istic quod agat tertia tussis habet.*

Si bien me acuerdo, una tos,
de cuatro dientes que halló
en ti, los dos se llevó;
y otra se llevó otros dos.
Tose ya con pena poca:
bien puedes, Luisa, toser,
que ya no tiene qué hacer
tercera tos en tu boca.

5

Se trata de una copla castellana formada por dos redondillas: ocho versos octosílabos con rima consonante siguiendo el esquema *abbacddc*. En este caso,

la protagonista es una sola mujer que se enfrenta a la pérdida de sus dientes. Uno de los aspectos más destacables del poema castellano es que no se revela el nombre de la protagonista hasta el sexto verso y la primera alusión a la mujer es la frase preposicional «en ti», relegada al tercer verso con un hipérbaton.

Además, a diferencia de la protagonista marcialisca, que escupe los dientes al toser, la del poema castellano es testigo pasivo de cómo la tos personificada «se lleva» sus dientes. Todo ello subraya la inevitabilidad de la pérdida: no puede hacer nada contra la caída de sus dientes. Las figuras de repetición, el quiasmo (vv. 3-4) y la políptoton (v. 5-6), refuerzan las ideas principales de la composición: los dientes que ha perdido la protagonista, en el primer caso, y la tos que se los ha llevado, en el segundo.

3. LOS PERFUMES

Por último, en «Huelen tus besos, Inés» y «Era confección fragante» se pone el foco en el mal olor. Destaca en ambos poemas el cambio de género de sus protagonistas con respecto a sus modelos latinos, dedicados a hombres. Los dos están compuestos en décimas: estrofas de diez versos octosílabos con rima consonante siguiendo el esquema: *abbaaccddc*.

«Huelen tus besos, Inés», poema 13 del *corpus* en el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tiene como modelo el epigrama 12 del libro 2 de Marcial. Se copia a continuación una transcripción propia del texto:

[13]

Ex lib. 2, epig. 12

In Posthumum

*Esse quid hoc dicam quod olent tua basia mirrham
quodque tibi est semper non alienus odor?
Hoc mihi suspectum est, quod oles bene, Posthume, semper:
Posthume, non bene olet qui bene semper olet.*

A doña Inés

Huelen tus besos, Inés, a almizcle, y eternamente tienes olor diferente. ¿Qué diré que aquesto es? Para mí (ya tú lo ves)	5
que es sospechosa señal tener continuo olor tal; y aun para todos también: la que siempre huele bien, Inés, siempre huele mal.	10

El poema presenta una notable amplificación. Comienza añadiendo la constatación de la realidad que asombra a la voz poética: el aliento de Inés huele a almizcle, mientras que ella huele distinto. El hipérbaton coloca al principio el verbo: «huelen» (v. 1), reservando el «almizcle» para el segundo verso, lo que siembra ya la duda sobre el verdadero olor de la protagonista. Además, se añade credibilidad a las sospechas incorporando a dos testigos: la propia destinataria («ya tú lo ves», v. 5) y «todos también» (v. 8). Así, se eleva la sentencia final al nivel de verdad universal.

En el cierre se enfatiza la oposición entre la apariencia y la realidad, entre el olor artificial y el natural, a través del paralelismo sintáctico y casi léxico. Marcial afirma: «Póstumo, no huele bien quien siempre huele bien» (v. 4). El poema castellano presenta todavía más claramente la discordancia, sentenciando directamente con el adjetivo negativo «mal» (v. 10), en una construcción antitética marcada por la repetición léxica de dos términos fundamentales («siempre» y «huele»): «la que siempre huele bien, / Inés, siempre huele mal» (vv. 9-10).

«Era confección fragante», poema 24 del *corpus* en el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tiene como modelo el epigrama 93 del libro 7 de Marcial. Se copia a continuación una transcripción propia del poema:

[24]

Ex lib. 7, epig. 93

Ad Papilum

*Unguentum fuerat, quod onyx modo parva gerebat:
olfecit postquam Papyllus, ecce garum est.*

Era confección fragante
la que en bujeta venía,
hecha del güeso que cría
por armas el elefante.
Mas al punto que Violante,
doncella de sí voltaria,
vieja sucia y temeraria,
la pasta preciosa olió,
con su nariz convirtió
la bujeta en necesaria.

5

10

La amplificación es notable también desde la descripción inicial del recipiente de la esencia. En el poema castellano se ensalza tanto el contenido como el continente, lo que permitirá, en la segunda parte de la composición, realizar una descripción más grotesca y peyorativa de la dama por oposición con el

perfume, que es «confección fragante» (v. 1), y con la bujeta de marfil: «hecha del güeso que cría / por armas el elefante» (vv. 3-4).

El poema castellano se detiene también en la descripción de la protagonista, Violante, tanto física («vieja sucia», v. 7) como moral («voltaria», v. 6; «temeraria», v. 7). De esta forma, se añade al mal olor del poema de Marcial otros rasgos igualmente peyorativos que completan la imagen de la protagonista. Destaca la paradoja de llamarla «doncella» (v. 6) y, a continuación, «vieja» (v. 7). También la de elegir el antropónimo Violante, como si de una flor aromática se tratara, para una mujer que huele mal.

Al oler la «pasta preciosa» (v. 8), de nuevo con un adjetivo positivo, Violante hace que la bujeta se convierta en necesaria: el mal olor de su nariz transforma continente y contenido preciosos en una letrina. Como sucedía en el epigrama de Marcial, en el cual Pápilo estropeaba la esencia, en este poema la bujeta, como si todavía se tratara «del güeso que cría / por armas el elefante» (vv. 3-4), no es capaz de preservar el perfume de los efectos devastadores de la nariz de la dama.

CONCLUSIÓN

Los seis poemas analizados, aunque suponen una escasa muestra de los 51 que forman el *corpus* de traducciones de Marcial atribuidas a Quevedo, han permitido constatar las principales características de estos textos y, por tanto, de la posible recepción de la obra del bilbilitano por parte del madrileño.

En primer lugar, destaca la selección de epigramas en los que principalmente se satiriza a la mujer. En los poemas analizados por su físico pero en muchos otros también por su comportamiento.

En segundo lugar, el análisis de estos textos ha permitido confirmar la hipótesis de Sánchez Salor (1985: 658): las composiciones castellanas presentan, con respecto a los epigramas de Marcial, amplificaciones cómicas y explicativas. A lo largo del análisis se ha podido comprobar que todos los elementos que se introducen tienen como finalidad última potenciar el efecto satírico. Además, la comicidad aumenta a través de los distintos recursos de repetición que inundan todas las composiciones. Los defectos femeninos son exagerados a través de la reiteración casi obsesiva.

En tercer lugar, todos y cada uno de los cambios que introducen los poemas castellanos tienen un porqué. Por ejemplo, el autor modifica sistemáticamente los nombres de las destinatarias de sus composiciones. También los elementos y recursos que conserva casi de forma literal tienen un objetivo. En ocasiones parece no encontrar unos versos más acertados que los que escribió el bilbilitano.

En definitiva, si Quevedo fue realmente el autor de estos poemas, no fue un traductor negligente. Las composiciones son el resultado de un cuidadoso trabajo que tiene como base los epigramas de Marcial, autor que el madrileño conocía bien. La originalidad del poeta radicaría en ir más allá de lo que estaba escrito para pulirlo. El objetivo: elevar la sátira a su máximo nivel.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, María José (2010a): «Quevedo en sus lecturas: anotaciones autógrafas y subrayados en cuatro impresos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», *Manuscr. Cao*, 8, pp. 1-52.
- ALONSO VELOSO, María José (2010b): «Quevedo, lector del «Anticlaudian» de Alain de Lille noticias sobre nuevas anotaciones autógrafas», *La Perinola*, 14, pp. 277-303.
- ARTIGAS, Miguel, Enrique SÁNCHEZ REYES (1957): *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander: C.F. de A.B.
- BELTRÁN, José A. et al (2005): *Marco Valerio Marcial: actualización científica y bibliográfica: tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2001): «Quevedo lector de las «Mémoires» de Martin du Bellay», *Bulletin hispanique*, 103, 2, pp. 403-26.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1999): «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, pp. 59-96.
- CARREIRA, Antonio (1997): «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 231-49.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos, Sofía SIMÕES (2012): «Apéndice a «Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo»», *Manuscr. Cao*, 12, pp. 1-11.
- FRAGMENTOS / NO IMPRESOS HASTA OY. / De D. FRANCISCO de Quevedo / Villegas. Cauallero en el / Orden de Santiago y Señor / de la Torre de Juan Abad. / Recogidos / Por un aficionado / Para los Discretos. / Es de la Librería / Del Dr. D Ambrosio dela / Cuesta y Saavedra. Manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con signatura M-139 (olim 108).
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan (1999): «¿Censura moral en las «Imitaciones de Marcial» de Quevedo?», *La filología latina hoy: Actualización y perspectivas*, coord. Ana María Aldama Roy, María Felisa del Barrio Vega, Matilde Conde Salazar, Antonio Espigares Pinilla y María José López de Ayala y Genovés, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2, pp. 953-65.
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan (2002): «Influencias de Marcial en seis poemas originales de Quevedo», *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología*

- Latina*, ed. Antonio Espigares, Ana María Aldama y María Felisa del Barrio, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2, pp. 707-16.
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan (2016): «El ms. 87/V3/11 de la Biblioteca March: confirmación de la existencia de «censura moral» en las *Imitaciones de Marcial* de Quevedo», *Revista de estudios latinos: RELat*, 16, pp. 201-21.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Lúa (2021): «Quevedo, traductor el debate crítico en torno a su conocimiento de lenguas clásicas», *Visiones histórico-literarias de España y el Nuevo Mundo en la tradición clásica (siglos XVI-XIX)*, ed. Jesús Paniagua Pérez y Ángel Ruiz Pérez, Berlín: Peter Lang, pp. 179-98.
- GREGORES, Emma (1953): «El humanismo de Quevedo», *Anales De Filología Clásica*, 6, pp. 91-105.
- JAUURALDE POU, Pablo (1999): *Francisco de Quevedo, (1580-1645)*, Madrid: Castalia.
- MALDONADO, Felipe C. R (1975): «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino: 1910-1970*, Madrid: Castalia, pp. 405-28.
- MARCIAL, Marco Valerio (2004-2005): *Epigramas*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Juan Fernández Valverde y Enrique Montero Cartelle, Madrid: CSIC, 2 vols.
- MAS, Amédée (1957): *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris: Ediciones Hispano-Americanas.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (2014): *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*, Murcia: Universidad de Murcia.
- PAZ, Amelia de (1999): «Góngora... ¿y Quevedo?», *Criticón*, 75, pp. 29-48.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (1995): «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 119-31.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (2003): «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola*, 7, pp. 297-334.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (2015): «La reconstrucción de la biblioteca hipotética de Francisco de Quevedo: viejos problemas y nuevos hallazgos», *Analecta malacitana*, 38, 1-2, pp. 7-53.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (2019): «La biblioteca de Quevedo: una revisión bibliográfica», *El libro y sus circunstancias: in memoriam Klaus D. Vervuert*, ed. Mariano de la Campa, Ruth Fine, Aurelio González y Christoph Strosetzki, Madrid: Iberoamericana, pp. 23-42.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, Lía SCHWARTZ LERNER (1999): «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española*, 79, 276, pp. 67-91.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (1986): «Quevedo, traductor de Marcial», *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, Granada: Universidad de Granada, pp. 385-96.

- PLATA PARGA, Fernando (2000): «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, pp. 285-308.
- QUEVEDO, Francisco de (1932): *Obras completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid: M. Aguilar.
- QUEVEDO, Francisco de (1964): *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar, 2.
- QUEVEDO, Francisco de (1975): *Marcial-Quevedo*, ed. Ana Martínez Arancón, Madrid: Editora Nacional.
- QUEVEDO, Francisco de (1981): *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 4.
- QUEVEDO, Francisco de (2018): *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, ed. Francisca Moya del Baño, José Carlos Miralles Maldonado y José Manuel Cañas Reillo, A Coruña: SIELAE.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (1985): «Los epigramas de Marcial en Quevedo», *Serta Gratulatoria in Honorem Juan Régulo*, La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 643-62.
- SCHALK, Fritz (1959): «Quevedo's Imitaciones de Marcial», *Festschrift für Hermann Tiemann zum sechzigsten Geburtstag*, Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, pp. 202-12.
- SCHWARTZ LERNER, Lía (1998): ««Las preciosas alhajas de los entendidos» un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», *Edad de oro*, 17, pp. 213-30.

«¡Ay, cómo en estos árboles sombríos»: la invocación a la naturaleza en el *Idilio III* de Quevedo¹

SAMUEL PARADA JUNCAL
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El apóstrofe es una de las figuras retóricas más representativas del género bucólico, en consonancia con las múltiples invocaciones que los diferentes personajes vierten contra los distintos elementos de una naturaleza animada. El objetivo de esta comunicación consiste en estudiar la función de esta técnica en el tercer idilio de Quevedo, inserto en la sección poética *Canta sola a Lisi*, perteneciente a su musa amorosa, *Erato*. Este recurso resultará especialmente interesante en este poema, pues se podrán apreciar algunas novedades bucólicas con respecto a la tradición clásica, así como la introducción del motivo del epitafio y la posibilidad de una comparación con las artes plásticas.

Palabras clave: Invocación; poesía pastoril; Quevedo; *Idilio III*; *Canta sola a Lisi*.

Abstract: *The apostrophe is one of the most representative rhetorical figures of the bucolic genre, in line with the multiple invocations that the different characters make against the different elements of an animated nature. The objective of this communication is to study the function of this technique in Quevedo's third idyll, inserted in the poetic section Canta sola a Lisi, belonging to his loving muse, Erato. This resource will be especially interesting in this poem, since some bucolics novelties with respect to the classical tradition will be observed, as well as the introduction of the epitaph motif and the possibility of a comparison with the plastic arts.*

Keywords: *Invocation; pastoral poetry; Quevedo; Idyll III; Canta sola a Lisi.*

¹ Esta comunicación forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

1. ORÍGENES Y EVOLUCIÓN: LA INVOCACIÓN EN LA LITERATURA PASTORIL

El empleo del apóstrofe se documenta desde los albores de la literatura: Homero (*Iliada* II, 412-418) lo utiliza en boca de Agamenón, quien implora ayuda a Zeus en una de las primeras batallas contra los troyanos. Esquilo (*Prometeo encadenado* 88-94) lo reproduce para constatar el sufrimiento que padece el titán tras el castigo divino y Sófocles (*Ájax* 412-420, 855-865) evoca a través del sonido marino y de la llegada de la muerte el inminente suicidio del héroe griego².

El primero en introducir este recurso retórico en el elenco pastoril es Teócrito hacia el siglo III a. C. En su *Idilio* I (64-145) Tirsis dedica un canto bucólico al legendario pastor Dafnis, quien, enamorado de Afrodita, fallece por amor³. En él se pueden apreciar algunas de estas características, como la invocación a las musas o la congoja que padecen diversos elementos de la naturaleza, quienes se hacen eco del dolor del zagal:

Comenzad con el canto bucólico, Musas amadas.

Soy Tirsis y dulce es mi voz y del Etna yo vengo.

Consumíase Dafnis y ¿dónde os hallabais, oh, Ninfas?
¿Del Peneo en los valles hermosos? ¿Quizás en el Pindo?
Pues no estabais de cierto en la cima del Etna o las ondas
del Anapo espacioso o las aguas sagradas del Acis.

Comenzad con el canto bucólico, Musas amadas.
Por él aún los lobos aullaron, por él los chacales;
su muerte lloró hasta el león en la densa espesura.

Comenzad con el canto bucólico, Musas amadas
(Teócrito, *Idilios* I, 64-73).

Estas ideas las reproducirán una centuria después los epígonos del autor siracusano. Mosco (o el pseudo-Mosco) y Bión escriben sendos lamentos fúnebres por las muertes de Bión y Adonis respectivamente, en los que la naturaleza e incluso las deidades paganas se compadecen por la trágica muerte de estos dos personajes⁴.

² En su capítulo dedicado a la tópica, Curtius (1976: I, 139-142) analiza el motivo de la invocación a la naturaleza.

³ El empleo del apóstrofe en la poesía pastoril comienza en la Grecia helenística. Pueden verse más textos en la antología de Harrison (1968).

⁴ Para una consulta completa de los poemas, véanse Mosco (*Canto fúnebre por Bión, Idilio* III) y Bión (*Canto fúnebre por Adonis, Idilio* I).

A partir del siglo I a.C. se fijarán estos postulados de manera definitiva con las *Bucólicas* de Virgilio. El mantuano imita en su égloga V el primer idilio teocriteo, pues los cantos alternos entre Mopso y Menalcas reflejan la conmoción de la naturaleza ante el fallecimiento de Dafnis. Además, introduce por vez primera en la poesía pastoril el motivo del epitafio; es decir, la inscripción fúnebre que encabeza las exequias del difunto: «Yo soy Dafnis el rústico, célebre aquí y en los astros, / pastor que en belleza a su hermoso rebaño supera» (Virgilio, *Bucólicas* V, 43-44).

A partir de la literatura latina este motivo se contamina de otras tradiciones poéticas. Para Cristóbal López (1985: 279), la égloga y la elegía comparten «una muy fuerte semejanza argumental y tópica», cuyo eje temático consiste en la *querimonia* o lamento. Así, pueden rastrearse concomitancias entre la pastoral grecorromana y las *Elegías* de Tibulo (I, 1; I, 10; II, 1), Propertio (I, 18) y en algunas *Silvas* de Estacio (III, 4; IV, 8), en las que la apelación a la naturaleza está al servicio del componente descriptivo⁵.

Las fronteras temáticas de este recurso retórico también se ensanchan hacia el contenido religioso. De esta manera, varios evangelios del Nuevo Testamento evidencian el desconsuelo de las fuerzas de la naturaleza justo en el momento en el que fallece Jesucristo, con imágenes similares a través de varias prosopopeyas⁶.

Durante el Renacimiento, con la recuperación de los valores clásicos se retoma el uso de esta figura retórica y gracias a la intervención de Sannazaro y Garcilaso se disparan sus posibilidades estéticas. Aunque el escritor partenopeo la introduce en numerosas obras, su empleo descuellan sobre todo en la *Arcadia*. Existen invocaciones a la naturaleza en las prosas V y XII, pero la más relevante quizá sea la que acontece en la XI, cuando se producen los juegos fúnebres en honor a la fallecida Massilia, que concluyen con el canto de Ergasto, en tercetos encadenados:

Poi che'l soave stile e'l dolce canto
sperar non lice più per questo bosco,
ricominciate, o Muse, il vostro pianto.

Piangi, colle sacrato, opaco e fosco,
e voi, cave spelunche e grotte oscure,
ululando venite a pianger nosco.

Piangete, faggi e querce alpestre e dure,
e piangendo narrate a questi sassi
le nostre lacrimose aspre venture.

⁵ Poggioli (1975: 64-82) vincula algunas églogas clásicas con las elegías latinas de corte amoroso.

⁶ Véanse al respecto San Mateo (XXVII, 51-52), San Marcos (XV, 33) y San Lucas (XXIII, 44-45).

Lacrimate voi, fiumi ignudi e cassi
 d'ogni dolcezza; e voi, fontane e rivi,
 fermate il corso e ritenete i passi.
 E tu, che fra le selve occolta vivi,
 Eco mesta, rispondi a le parole,
 e quant'io parlo per li tronchi scrivi.
 (Sannazaro, *Arcadia* XI, vv. 1-15).

En España el magisterio pastoril lo ejercerá Garcilaso en sus tres églogas. En ellas, también incluye apelaciones a la naturaleza teñidas por un componente fúnebre, en torno a la muerte de la pastora Elisa (I y III) y de don García de Toledo (II)⁷. Durante el Renacimiento, Pérez-Abadín (2004: 228) destaca la asunción de tres postulados importantes: el amor, la muerte y la naturaleza, que evidencian «el complejo devenir del género pastoral, que en su aclimatación a la poesía renacentista se somete a un proceso de hibridación y síntesis».

Por último, este recurso estilístico continuará vigente durante el Barroco, pero seguirá evolucionando conforme al desarrollo de la bucólica clásica. Lope de Vega (2012: 284) lo introduce en el libro segundo de su *Arcadia*, cuando la naturaleza se conmueve tras la partida de Anfriso, quien se ausenta de Belisarda:

Quedaron por la partida de Anfriso en soledad los montes, turbias las fuentes, las aves mudas y los árboles tristes, porque parecía que sola la presencia de este pastor los alegraba. Todos preguntaban por él, todos le echaban menos, y en todas las ocasiones faltaba a todos.

En este período también destaca la desviación burlesca que sufre esta idea, en consonancia con algunos giros argumentales que se reflejan en ciertas composiciones del momento. De esta forma, el apóstrofe dirigido a la naturaleza en un contexto fúnebre se puede transformar en una figura jocosa al amparo de un acervo conocido y reproducido hasta la extenuación⁸. En la jornada tercera de la comedia *Céfalo y Pocris*, Calderón de la Barca (2013: 172-173) parodia la muerte del personaje femenino:

⁷ Al respecto, remito al canto de Nemoroso (égloga I, vv. 239-407); al pasaje dedicado a la muerte de don García de Toledo (égloga II, vv. 1215-1266); y al episodio en el que se rememora la muerte de Elisa, introduciendo, como ya había ensayado Virgilio, el motivo del epitafio (égloga III, vv. 233-248).

⁸ Sobre este asunto, son elocuentes las palabras de Vossler (2000: 88): «después que la idea de soledad llegó a ser más o menos ociosa, los españoles la trataron como si fuera un juguete, con el cual lo mismo la inteligencia que el corazón podían divertirse. De aquí que las soledades arcádicas y preciosistas fueran unas veces tratadas en broma o con afectada devoción o de los dos modos a la vez». Para la elegía funeral barroca, puede verse Camacho (1969: 155-203).

CÉFALO Expiró el mayor fanal
del día, vino la noche.
República celestial,
aves, peces, fieras, hombres,
montes, riscos, peñas, mar,
plantas, flores, hierbas, prados,
venid todos a llorar.
Coches, albardas, pollinos,
con todo vivo animal;
pavos, perdices, gallinas,
morcillas, manos, cuajar:
Pocris murió; decid, pues:
«Su moño descanse en paz».

TODOS Que descanse en paz, decimos
(Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris* III, vv. 2262-2275).

En definitiva, el recurso de la invocación en la literatura bucólica responde a dos motivos fundamentales que se imbrican entre sí: el canto de un afligido pastor y los diversos elementos de un paisaje animado que se compadece de las cuitas del zagal:

En la égloga fúnebre la naturaleza toda participa del duelo por la muerte del difunto; a él se suman, además, las deidades silvestres y la comunidad pastoril en pleno. Una manifestación característica del duelo consiste en que la naturaleza se desvía de su curso normal —las fuentes se secan, el ganado ya no quiere pastar—, hasta el punto que todo ocurre de manera contraria a como debería ser —son los *adynata* o *impossibilia*— (Montero, 1996: 218)⁹.

En la mayoría de las composiciones de los Siglos de Oro, el apóstrofe apunta de manera exclusiva al contenido amoroso, y se simplifica en dos polos atrayentes a través del amor no correspondido de la pastora, bien por su prematura muerte, bien por el esquivo desdén al que esta somete a su amante, que, en el contexto pragmático de la poesía petrarquista, viene a significar lo mismo¹⁰.

⁹ La importancia de este aspecto bucólico la refrenda Cristóbal López (1980: 147); véase, en general, su capítulo IV dedicado al paisaje pastoril (1980: 144-245).

¹⁰ Esta coyuntura respondería a una *quaestio* tradicional presente desde la Edad Media, que se pregunta qué amante sufre más: aquel que lamenta el desdén de su amada o aquel que llora su muerte. Este *binarismo estructural* lo estudia Pérez-Abadín (2011) a propósito de la primera égloga garcilasiana y está presente en multitud de composiciones bucólicas.

2. EL IDILIO III DE QUEVEDO

El poema «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos» es uno de los cuatro idilios que concluyen el cancionero petrarquista *Canta sola a Lisi*, perteneciente a la segunda parte de *Erato*, la musa amorosa quevediana¹¹. El título de estas cuatro composiciones resulta problemático, pues si bien facilita su adhesión a la lírica bucólica, no todas ellas pueden clasificarse dentro de la pastoral quevediana¹². Además, el orden de estos poemas varía según qué testimonios se tengan en cuenta:

Los cuatro idilios responden a cuatro momentos alrededor de la muerte: en Nápoles, el orden era *muerte, epitafio, testamento y lamentación*; en la lista de *Las tres musas*, el mismo orden se mantiene; mientras en *Canta sola a Lisi*, se reorganizan los poemas para comenzar con *lamentación*, proseguir con *muerte* y *epitafio*, y acabar con *testamento* (Candelas, 2007: 101)¹³.

Por lo tanto, parece que la última voluntad del escritor fue organizarlos en una fecha posterior a la de su confección e insertarlos como colofón dentro de un cancionero petrarquista. En un primer momento, estos idilios habrían sido concebidos como silvas, pues aparecen en el conocido manuscrito de Nápoles (BNN. XIV. E. 46)¹⁴; pero, posteriormente, el propio autor se preocupa por enmendarlos, reordenarlos y clasificarlos dentro de *Canta sola a Lisi*.

En el caso concreto del *Idilio III* predomina de manera apabullante la temática amorosa teñida por una pátina bucólico-luctuosa. El paisaje pastoril se estremece por el dolor de Fileno y se apiada de su desgracia. Rey y Alonso Veloso (2013: 216) explican de manera completa el contenido de este poema:

¹¹ Cito los poemas quevedianos por la edición de Rey y Alonso Veloso (2021).

¹² Para Schwartz (2003: 93-94): «El cambio de designación genérica con la que aparece en *Parnaso* —de silva a idilio— sugiere contextos pastoriles para estas composiciones y se debe probablemente al editor». La actuación de Salas parece evidente si se tienen en cuenta sus palabras en los preliminares literarios de *Canta sola a Lisi*: «Confieso, pues, ahora que, advirtiendo el discurso enamorado que se colige del contexto de esta sección —que yo reduje a la forma que hoy tiene—, vine a persuadirme que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca» (Quevedo, 2021: 377). Sin embargo, en Parada Juncal (2022: 542) descarto como bucólicos los idilios dos y cuatro de *Canta sola a Lisi*: «Voyme por altos montes paso a paso» y «Pues reinando en tus ojos gloria y vida», ya que considero que en ellos apenas hay menciones explícitas a la naturaleza o al oficio pastoril.

¹³ Más información sobre el orden de los cuatro idilios, sus testimonios y su lectura como cancionero unitario en Fernández Mosquera (1999: 40-43).

¹⁴ Estudian este conocido manuscrito Ettinghausen (1972), Rodríguez Fernández (2015) y Moya del Baño (2021), entre otros. A propósito de las silvas quevedianas y de su complejo estudio, remito en general a Asensio (1983), Jauralde (1991), Candelas (1997), Rey (2006) y Rey y Alonso Veloso (en prensa).

Los árboles, los ruiseñores, los ríos y las plantas han perdido sus tópicos atributos, conmovidos por las penas del amante (vv. 1-8). Feliz antaño, Fileno ha atravesado el metafórico desierto y detenido el curso del agua con sus lamentos; escapa de la luz del día, y le alcanza la muerte, apiadada con su infortunio (vv. 9-16). A punto de morir de pena, se pide a los montes que tengan lástima de Fileno, si alguna vez conocen el amor: la muerte es justo castigo a su decisión de amar, de la que no se arrepiente (vv. 17-24). Insta a la fuente a que no se espante de su estado, pues ella misma se abrasaría en el fuego de Lisi, si ésta le mirase, como se secaría el mirto en tal circunstancia (vv. 25-32). El amante cuelga la lira con la que ha cantado sus penas en el pino, pidiendo a éste que la guarde y la entregue sólo a otro posible peregrino de amor, si entierra su cuerpo y escribe un epitafio (vv. 33-40). Éste debe recordar que las cenizas de Fileno conservan aún su amor y pedir al caminante que no pise su sepultura; escritas estas palabras para prevención de otros amantes, deben inspirar envidia y no lástima, pues la hermosura de Lisi compensa el hecho de que haya causado su muerte (vv. 41-48)¹⁵.

En lo que atañe al recurso retórico de la invocación, interesa especialmente el comienzo y el final de la composición, pues en sendos pasajes puede apreciarse el *continuum* interpretativo de la tradición pastoril, así como un intento de dotar a este idilio de ciertas particularidades, a través de los elementos interpe-lados y siguiendo la idea quevediana del amor después de la muerte del propio amante. El epígrafe anticipa el contenido del poema: «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro».

El idilio comienza con una exclamación patética, a través de la cual la naturaleza se solidariza con las cuitas del amante; técnica habitual, como ya se ha explicado, desde los albores de la literatura bucólica. En este caso, resulta importante la desviación prototípica del *locus amoenus* pastoril, ya que el paisaje que se presenta no se trata de un espacio idílico, sino áspero y yermo, en consonancia con el lamento del pastor despechado:

¡Ay, cómo en estos árboles sombríos,
no cantan ya los doctos ruiseñores!
¡Ay, qué turbios que van los sacros ríos!
¡Qué pobre el prado está de yerba y flores!
Sin duda saben los trabajos míos,
pues en luto convierten los colores.
Como que hasta las plantas, de una en una,
siguen el caducar de la fortuna
(Quevedo, *Poesía completa*, 305, vv. 1-8).

¹⁵ En Schwartz y Arellano (1998: 275) la explicación es más sintética, pero comentan la estructura en octavas reales y las dos partes del idilio: el fúnebre espacio bucólico (vv. 1-40) y el epitafio (vv. 41-48).

Se mencionan la desapacible sombra de los árboles (v. 1), el enmudecimiento de los pájaros (v. 2), la suciedad de las corrientes fluviales (v. 3) y la aridez del campo (v. 4); es decir, desde un primer momento se justifica el *locus eremus* con el estado anímico de Fileno (vv. 5-6), pues ni siquiera la vegetación (v. 7) le otorga alguna ilusión a su descorazonador destino (v. 8).

Los siguientes versos profundizan en la antítesis entre la felicidad pasada del amante y su triste presente, antes de que le alcance la muerte: «Lastimada de ver mi poca suerte, / hoy, por mucha piedad, llega la muerte. / A manos de su mal Fileno muere» (Quevedo, *Poesía completa*, 305, vv. 15-17). Aparece el tópico petrarquista de la amada como enemiga, quien causa la perdición de Fileno, en una imagen enraizada en la poesía cancioneril; sin embargo, el enunciador poético no se olvida de los apóstrofes a la naturaleza, ya que continúa interpelando a diversos elementos paisajísticos para que se compadezcan de él: «Tened lástima, ¡oh montes!, de su vida [...] No te espantes de verme, fuente clara» (Quevedo, *Poesía completa*, 305, vv. 18 y 25).

En las estrofas finales el protagonista vuelve a emplear la figura de la invocación. En primer término, apela a su propia lira (vv. 33-34); es decir, al instrumento bucólico que siempre lo ha acompañado. También ruega al tronco del que la ha colgado que la proteja de las inclemencias climatológicas (vv. 35-36) y que se la conceda como premio al primer peregrino que halle su cuerpo inerte y lo sepulte bajo una inscripción fúnebre que reproducirá a continuación (vv. 37-40):

Quédate a Dios, pendiente de ese pino,
lira, donde canté de Amor tirano.
Guárdala, ¡oh tronco que honras el camino!,
de lluvia y viento y de ladrón villano,
y dásela al primero peregrino
que pisare el desierto de este llano,
en premio de que entierre el cuerpo mío
y escriba tal letrero al mármol frío
(Quevedo, *Poesía completa*, 305, vv. 33-40)¹⁶.

La introducción del recurso del epitafio no supone una novedad en las composiciones pastoriles de carácter fúnebre, pues, como ya se ha indicado, este procedimiento aparece en Virgilio (*Bucólicas* V, 43-44), en la *Arcadia* de Sannazaro (égloga XII, vv. 253-264) y en la égloga III de Garcilaso

¹⁶ El tópico de la *peregrinatio amoris*, en relación con el *homo viator*, posee claras resonancias barrocas; recuérdese la dedicatoria al duque de Béjar en la primera *Soledad* gongorina: «Pasos de un peregrino son errante» (v. 1). Este motivo fue estudiado por Hahn (1973), Manero Sorolla (1990: 176-250), Fernández Mosquera (1999: 66-74) y Ramajo (2022: 365-368), entre otros.

(vv. 241-248). No obstante, Quevedo propone un giro argumental novedoso, en relación con una convención metafórica que emplea en otras composiciones; esto es, retuerce la imagen petrarquista del amante muerto en vida debido a la esquividad de la amada¹⁷. Petrarca había dedicado la segunda parte de su *Canzoniere* a cantar el dolor de la voz poética por el fallecimiento de Laura. En este caso, es Fileno; es decir, el propio amante, quien muere, pero incluso desde la tumba continúa ardiendo en llamas amorosas por Lisi. Este procedimiento supone uno de los motivos más celebrados de la lírica amorosa quevediana, pues permite aunar en un solo sintagma (la conocida *ceniza enamorada*) un sentimiento que transgrede las fronteras terrenales:

«Muerto yace Fileno en esta losa.
Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.
¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises, caminante!
La causa de su muerte es tan hermosa
que, aunque no fue su efecto semejante,
quiere que en estas letras te prevengas,
y envidia más que lástima le tengas»
(Quevedo, *Poesía completa*, 305, vv. 41-48)¹⁸.

Además, cabría observar que, en este caso, es el propio amante quien, antes de morir (pero a la vez muerto en vida por la ingratitud de su dama), escribe el epitafio de su sepulcro (vv. 41-43). En este sentido, Fileno yace en un doble plano: el de la inminente muerte física y terrenal y el del simbólico y abstracto fallecimiento amoroso, ideal, cuyo estadio máximo se representa en esas cenizas que arderán *en vivas llamas* para toda la eternidad. Por último, la composición se cierra con una nueva invocación, en este caso, al caminante que transita por el lugar donde reposan los restos del enamorado (v. 44). A pesar de esto, el mensaje transmitido al peregrino es positivo, reivindicando el noble motivo del amante orgulloso que fallece por la honorable causa amorosa (vv. 45-48).

¹⁷ Rey y Alonso Veloso (2013: 6, en nota 31) reconocen que «en “Canta sola a Lisi”, abundan los poemas que incluyen referencias a la eternidad del sentimiento amoroso, a la eternidad del hombre a través del amor». Se trata de una de las imágenes más conocidas de la lírica quevediana, que explican en la nota 14 del célebre soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera» (2013: 122-123).

¹⁸ El recurso del epitafio se populariza gracias a Ausonio (*Parentalia. Praefatio B*, 9-11) y conserva un componente antropológico a través de una práctica paleocristiana que consistía en grabar una inscripción en la lápida para que el caminante la leyese y así recordase al muerto. Son muy populares en la elegía latina a partir de un habitual comienzo: *Hic iacet* ('aquí yace'). Véanse, a modo de ejemplo, Tibulo (*Elegías I*, 3, 55-56), Propertio (*Elegías I*, 7, 24; II, 13, 35-36) o el mismo Ausonio (*Epitaphia XXII*, 1). Más datos sobre el epitafio de los Siglos de Oro en Pascual (1993), Ramajo (1993) y López Poza (2008), entre otros.

3. *UT PICTURA POESIS Y ET IN ARCADIA EGO*: RELACIONES INTERARTÍSTICAS

La invocación a una naturaleza desabrida, junto a los apóstrofes dirigidos a un instrumento (la lira) y a un ente colectivo (el caminante), así como el mensaje amoroso inserto en el epitafio, traslucen de manera pictórica la iconografía bucólica, que, a partir del siglo XVII, se servirá de la égloga fúnebre para mostrar la presencia de la muerte en el ámbito pastoril, en consonancia con uno de los tópicos más influyentes en la pastoral barroca: *et in Arcadia ego*¹⁹.

Siguiendo a Panofsky (2008: 323-348), los cuadros de Guercino y Poussin son dos ejemplos paradigmáticos de los vínculos interartísticos entre ambas disciplinas. No obstante, sendas pinturas muestran una manera diferente de concebir el fin de la existencia humana.



Guercino, *Et in Arcadia ego*, óleo sobre lienzo, 1618, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma²⁰.

© Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

¹⁹ La presencia de este motivo en la pintura del siglo XVII es acusada, pues justifica la entrada de la muerte en el arcádico mundo pastoril. Panofsky (2008: 323-348) lo explica a través de los cuadros de Guercino y Poussin. Más información sobre este tópico y las pinturas mencionadas en Poggioli (1975: 79-82) y Luque (2007). Las relaciones entre el arte y la literatura durante los Siglos de Oro pueden verse en Portús (1999), Egido (2004) y Ponce (2012), entre otros. Para el caso concreto de Quevedo, es importante el trabajo de Sáez (2015).

²⁰ Pueden verse más datos sobre este cuadro en la página web de la pinacoteca italiana: <<https://www.barberinicorsini.org/artwork/?id=WE4160>> (fecha de consulta: 08/03/2023).

El pintor italiano interpreta el tópico inscrito bajo la calavera a través de una concepción medievalizante de la muerte, que triunfa sobre la vida y penetra incluso en la idílica Arcadia. En este caso, el sujeto, a través de símbolos populares que evidencian la decadencia del tiempo, es la propia muerte, quien recuerda a los pastores que se encuentran con ella su poder totalizador. Esta exégesis recuerda a otros motivos recurrentes, como la *vanitas* o el *memento mori*.

En cambio, el cuadro de Poussin muestra unas ligeras variantes que propician una lectura diferente. La simbología tradicional de la pintura anterior es desplazada por una visión poética que se acerca, en este caso, al poema quevediano y a otros textos renacentistas y barrocos. Desaparece la calavera, es decir, la alegoría de la muerte, y el sujeto de la imagen se convierte en el pastor fallecido, quien, desde su tumba, advierte en forma de epitafio a los distintos caminantes que él también fue un zagal que habitó en la Arcadia, pese a que ahora esté muerto. Esto es, se aprecia una transición desde un velado moralismo medievalizante hacia un declarado sentimiento pastoril elegíaco.



Poussin, *Les bergers d'Arcadie o Et in Arcadia ego*, óleo sobre lienzo, c. 1638, Musée du Louvre, Paris²¹.

© 2011 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal.

²¹ Remito ahora al portal digital del Louvre para más información sobre esta pintura: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062528>> (fecha de consulta: 08/03/2023).

Las concomitancias con el *Idilio III* de Quevedo son abundantes: en un marco natural teñido por la presencia de la muerte, un pastor se comunica desde su sepulcro con diversos caminantes, quienes se detienen ante su epitafio, leen la inscripción fúnebre y asimilan su idea principal. Para Poggioli (1975: 81) las diferencias entre los cuadros son absolutas: «In brief, whereas Guercino's painting is a denial, Poussin's is a reaffirmation of the pastoral ideal». En este caso, la muerte no es un fin en sí mismo, sino una amenaza constante que, de manera retrospectiva, alude a esa insuperable felicidad gozada en el pasado y que en el presente parece irrecuperable, aunque permanezca viva en la memoria.

CONCLUSIÓN

El análisis precedente a propósito del recurso de la invocación a la naturaleza ha permitido ampliar ciertas ideas acerca del género pastoril en consonancia con la producción lírica del autor madrileño. En primer lugar, la tradición clásica presenta como propia de la literatura bucólica la figura retórica que consiste en apelar a los elementos de la naturaleza para hacerlos cómplices de los sentimientos del pastor. A partir de Teócrito, sus epígonos helenísticos y, sobre todo, Virgilio, se desata una enorme corriente imitativa que desplaza su producción hacia otras modalidades u otro tipo de textos, como la elegía amorosa latina o la literatura bíblica. Después, en el Renacimiento, Sannazaro y Garcilaso serán los principales maestros que desarrollarán esta idea, vinculándola con la estética petrarquista y ofreciendo imágenes novedosas.

La originalidad del *Idilio III* quevediano con respecto a la figura de la invocación no radica solamente en el apóstrofe hacia las aves, los ríos o la vegetación; sino que, en esta composición, la voz poética interpela a elementos materiales, como la lira del pastor, que cuelga de manera metafórica sobre las ramas de un pino, o a los propios caminantes que se encuentran con su sepulcro. Además, el recurso del epitafio permite al autor aurisecular introducir una de sus metáforas más celebradas, la del amor *post mortem*; aunque, en esta ocasión, no se trata de la muerte de Lisi, su amada, sino del propio fallecimiento de Fileno, quien desde la tumba todavía continúa ardiendo en llamas amorosas. La originalidad del epitafio como elemento inmaterial que exhorta a los viajeros en un contexto pastoril supone la asunción de dos tradiciones clásicas que conviven en la poesía bucólico-amorosa de Quevedo²². En este

²² Al respecto, Montero (1996: 219) apunta dos posibilidades a partir del siglo XVI: «Una es la mera incorporación de elementos elegíacos (preferentemente el epitafio) a un poema pastoril. Otra es el lamento en un marco bucólico por la muerte de una persona real o imaginaria». En este caso, el escritor madrileño estaría enlazando ambas en un mismo texto.

sentido, el poeta español supera la ficción de sus fuentes principales, pues su amante no llora a un dios fallecido, a un personaje pastoril o a una dama muerta; sino que es el mismo protagonista quien se lamenta, canta su muerte particular y hace epitafio propio.

Por último, el brevísimo apunte final sobre las concomitancias entre la poesía bucólica y la elegíaca pintura pastoril permite adentrarse en tópicos interartísticos, como el *ut pictura poesis* o el *et in Arcadia ego*, que facilitan una lectura comparativa entre los textos y las artes plásticas. Los cuadros de Guercino y Poussin son posteriores a las producciones pastoriles que se han ido explicando (Virgilio, Sannazaro, Garcilaso e incluso la del propio Quevedo, al menos, en la versión original del manuscrito napolitano); sin embargo, conviene apreciar las múltiples semejanzas entre las composiciones y los cuadros, en un ejercicio de literatura comparada que justificaría las ilustrativas palabras de López Pinciano (1953, I: 169): «pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte».

En definitiva, el *Idilio III* de Quevedo continúa una tradición clásica que el autor conoce a la perfección, aunque intenta ofrecer ciertos retazos propios que singularicen su poema con respecto al abolengo grecolatino y renacentista, dentro de un género, el pastoril, cada vez más irreconocible y diseminado.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: las «silvas»», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- AUSONIO, Décimo Magno (1990): *Obras. I*, ed. Antonio Alvar Ezquerro, Madrid: Gredos.
- BIÓN DE ESMIRNA (1986): *Canto fúnebre por Adonis, Bucólicos griegos*, eds. Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid: Gredos, pp. 330-335.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2013): *Céfalo y Pocris*, ed. Ignacio Arellano. New-York: IDEA.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid: Gredos.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2007): *La poesía de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1985): «Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos», *Los géneros literarios. Actes del VII^e Simposi d'Estudis Clàssics*, Bellaterra, Barcelona: Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 277-285.
- CURTIUS, E. Robert (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- EGIDO, Aurora (2004): *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- ESQUILO (1986): *Tragedias*, eds. Manuel Fernández-Galiano y Bernardo Perea Molanes, Madrid: Gredos.
- ESTACIO, Publio Papinio (2002): *Silvas*, eds. Gabriel Laguna Mariscal y Francisco Torrent Rodríguez, Madrid: Gredos.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1972): «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 52, pp. 211-284.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1999): *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid: Gredos.
- GÓNGORA, Luis de (1994): *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.
- GUERCINO [Giovan Francesco Barbieri] (1618): *Et in Arcadia ego*, Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Collezione Barberini [En línea: <https://www.barberinicornisini.org/artwork/?id=WE4160>. Fecha de consulta: 08/03/2023].
- HAHN, Juergen (1973): *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HARRISON, Thomas P., ed. (1968): *The Pastoral Elegy. An Anthology*, New York: Octagon Books.
- HOMERO (1996): *Ilíada*, ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos.
- JAURALDE POU, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-180.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2008): «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 6, pp. 821-838.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. 1953. *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, vol. 1.
- LUQUE MORENO, Jesús (2007): «*Et in Arcadia ego*: muerte en Arcadia», *Estudios clásicos*, 131, pp. 63-104.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona: PPU.
- MONTERO DELGADO, Juan (1996): «Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI», *La elegía. III Encuentro Internacional sobre*

- Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 215-225.
- MOSCO DE SIRACUSA (1986): *Canto fúnebre por Bión, Bucólicos griegos*, ed. Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid: Gredos, pp. 302-310.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (2021): «Las silvas de Quevedo en el manuscrito de Nápoles», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26, 2, pp. 244-274.
- PANOFKY, Erwin (2008): *El significado en las artes visuales*, ed. Nicanor Ancochea, Madrid: Alianza.
- PARADA JUNCAL, Samuel (2022): «El corpus pastoril de Quevedo», *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, ed. María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 531-549.
- PASCUAL BAREA, Joaquín (1993): «El epitafio latino renacentista en España», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, coords. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, Cádiz: Universidad de Cádiz, vol. 2, pp. 727-748.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2004): *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2011): «Diálogo, *responsio*, imitación: claves estructurales de la égloga I de Garcilaso», *Lectura y signo: revista de literatura*, 6, 1, pp. 31-62.
- POGGIOLI, Renato (1975): *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Idea*, Cambridge: Harvard University Press.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed. (2012): *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, *Criticón*, número especial: monográfico, 114.
- PORTÚS, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarrribia: Nerea.
- POUSSIN, Nicolas (c. 1638): *Les bergers d'Arcadie o Et in Arcadia ego*, Paris: Musée du Louvre [En línea: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062528>. Fecha de consulta: 08/03/2023].
- PROPERCIO, Sexto. (1989): *Elegías*, ed. Antonio Ramírez de Verger, Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (2021): *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia, 2 vols.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (1993): «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 73, pp. 313-328.

- RAMAJO CAÑO, Antonio (2022): *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso (2006): «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes*, 121, 2, pp. 257-277.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso y María José ALONSO VELOSO (eds) (2013): Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, Pamplona: EUNSA.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso y María José ALONSO VELOSO (eds.) (en prensa): Francisco de Quevedo, *Silvas*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Laura (2015): «Editar un autógrafo. El manuscrito napolitano de las silvas (BNN XIV E 46)», *La transmisión de Quevedo*, eds. Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 95-106.
- SAGRADA BIBLIA (1995): ed. Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SÁEZ, Adrián J. (2015): *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid: Visor Libros.
- SANNAZARO, Jacopo (2013): *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma: Carocci.
- SCHWARTZ, Lía (2003): «Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*», *Lexis*, 27, 1-2, pp. 91-105.
- SCHWARTZ, Lía e Ignacio ARELLANO, eds. (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica.
- SÓFOCLES (1981): *Tragedias*, eds. José S. Lasso de la Vega y Assela Alamillo, Madrid: Gredos.
- TEÓCRITO (1984): *Idilios, Títilo y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*, ed. Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, pp. 51-151.
- TIBULO, Albio (1993): *Catulo: Poemas. Tibulo: Elegías*, ed. Arturo Soler Ruiz, Madrid: Gredos.
- VEGA, Garcilaso de la (2020): *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de (2012): *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1984): *Bucólicas, Títilo y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*, ed. Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, pp. 223-286.
- VOSSLER, Karl (2000): *La soledad en la poesía española*, trad. José Miguel Sacristán, Madrid: Visor Libros.

Las sextinas de Francisco de Rioja¹

LIDIA RECAREY PONTE
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Francisco de Rioja (1583-1659) cuenta entre su producción poética con dos sextinas, «Crespas, dulces, ardientes hebras de oro» (sextina I) y «De Febo Apolo el claro ardiente rayo» (sextina II). En este estudio se propone el análisis literario de estas composiciones, importantes en tanto que se alzan como un campo de interés para profundizar en la huella de la poesía petrarquista en la obra del sevillano.

Palabras clave: Francisco de Rioja, sextina, petrarquismo.

Abstract: *Francisco de Rioja (1583-1659) has among his poetic production two sestinas, «Crespas, dulces, ardientes hebras de oro» (sextina I) and «De Febo Apolo el claro ardiente rayo» (sextina II). This study proposes the literary analysis of these compositions, important as they stand as a field of interest to delve into the trace of Petrarchan poetry in the work of the Sevillian poet.*

Keywords: *Francisco de Rioja, sestina, Petrarchism.*

El sevillano Francisco de Rioja (1583-1659) escribió su obra poética en los albores del siglo XVII, en una fecha anterior a 1614². Por ello, aunque su obra se enmarca en el siglo barroco, está todavía imbuida de algunos rasgos típicos de la poesía petrarquista-manierista³, que venían cultivando autores como el

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis *Estudio y edición del manuscrito M-139 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado por las ayudas de apoyo a la etapa predoctoral de la Consellería de Cultura, Educación y Universidad y de la Vicepresidencia Segunda y Consellería de Economía, Empresa e Innovación (ED481A 2022/401). Es, asimismo, resultado de los proyectos *Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: Las tres musas* (ref. PID2021-123440NB-I00) del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y *Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo* (ED431B 2021/005) del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

² Así fue determinado por López Bueno (1984b: 100-101).

³ Aunque la categorización del Manierismo no está exenta de controversia, el estudio de la poesía de Francisco de Rioja se beneficia del estudio sobre los diferentes matices que caracterizan el arte manierista frente al barroco; en particular, de las reflexiones que recoge Orozco Díaz (1970), como ya hizo López Bueno (1984) en su edición de la obra del sevillano.

también hispalense Fernando de Herrera. Fue, de hecho, el magisterio herreriano, según ha sido tradicionalmente señalado, la vía de asimilación de la lírica italianizante por parte de Rioja. En el conjunto de su producción poética, en la que dominan sonetos y silvas, se encuentran dos sextinas, «Crespas, dulces, ardientes hebras de oro»⁴ (sextina I) y «De Febo Apolo el claro ardiente rayo» (sextina II), cuyo estudio se aborda en estas páginas, partiendo de la consideración de que se alzan como campo de interés para determinar el alcance de la huella petrarquista en la obra riojana.

Previamente, es preciso establecer, de forma sucinta, los orígenes y particularidades estructurales de la sextina. Aunque tiene su cuna en la lírica provenzal, inventado por el trovador Arnaut Daniel, fue en la península italiana donde este metro fue renovado hasta establecerse con el esquema y rasgos con los que llegó a nuestros autores áureos⁵. A Dante se deben las innovaciones fundamentales; más tarde, fue asimilada por Petrarca, quien la amoldó a su poesía hasta componer un total de nueve. Es en ese momento, a través de la poesía italianizante petrarquista y clásica, cuando llega a España⁶. Si bien fue llevada a la práctica por otros autores⁷, el principal cultivador de la sextina en las letras españolas fue el maestro sevillano, Herrera, con cuatro composiciones⁸. Señalamos esta información, pues las evocaciones tanto de Petrarca como de Herrera ocupan un lugar constante y destacado en el análisis de las sextinas riojanas.

Formalmente, la sextina puede definirse como una canción de seis estancias (doce, en el caso de la sextina doble) de seis versos endecasílabos cada una, más una contera o envío, de tres versos también endecasílabos⁹. Cada uno de los seis versos de la primera estrofa termina en una palabra bisílaba que debe repetirse en posición de rima en las demás, según un orden preestablecido y distinto en cada una de ellas, de acuerdo con el juego concertado de *retrogradazione a croce*, excepto la primera palabra rima, que reitera la última de la estrofa inmediatamente anterior, en este caso, siguiendo la técnica provenzal de la *copla capfinida*. Además, las seis palabras rima deben aparecer en la contera, distribuyéndose dos en cada verso, una de ellas en

⁴ Cito los poemas de Rioja siguiendo la edición de López Bueno (1984b).

⁵ Sugiero ver en este sentido el trabajo de Hernández Esteban (1987), quien brinda un estudio sobre los procedimientos de composición de la sextina, reparando tanto en lo formal como en lo semántico, desde Arnaut Daniel hasta Herrera, pasando por Dante y Petrarca.

⁶ Había penetrado también a través de la poesía de cancionero, pero sin llegar a implantarse.

⁷ Es el caso de Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva.

⁸ Han sido estudiadas por Mérida Rivera (1982).

⁹ A propósito de la definición y configuración de la sextina, pueden verse, entre otros manuales, Battaglia (1964), Fubini (1969), Baehr (1970) y Quilis (1973).

posición final, y sin un orden concreto. Es evidente, de este modo, la dificultad técnica que presenta la sextina, pues el desarrollo del poema debe someterse a la rigidez de este esquema y, de manera especial, a la selección de palabras rima, en tanto que son una constante a lo largo de la composición. Como señaló Mérida Rivera (1982: 50), estas deben «atraer la atención por su singularidad», ya que constituyen el ámbito de referencias sobre el que se construye y avanza el poema.

La sextina I de Rioja, «Crespas, dulces, ardientes hebras de oro», versa sobre la aspiración del yo poético a una correspondencia imposible por parte de la amada, tejida alrededor del retrato preciosista de esta y de los padecimientos de aquel. Las palabras rima exponen claramente el eje en torno al que se construye el poema: *oro*, *nieve*, *luzes*, *fuego*, *llanto* y *cisne*. Remiten las primeras, *oro*, *nieve* y *luzes*, a la iconografía femenina: el rostro de la dama se caracteriza a través del juego cromático y sensual creado con lo dorado y lo níveo, llegando a ser designada como «el compuesto en nieve i oro» (v. 23). Con esta belleza, Eliodora y sus «luzes» se convierten en el «principio ígneo», como lo definió López Bueno (1984b: 143), que enciende el «fuego» de la voz poética. Así, las palabras rima *fuego*, *llanto* y *cisne* aluden al enamorado: sus sentimientos transitan desde el extremo del fuego, esto es, del amor, al extremo del llanto, al no existir correspondencia amorosa. Su llanto se equipara a los tópicos cantos que entona el cisne cuando va a morir¹⁰, figura con la que la voz poética se identifica a lo largo de toda la sextina.

Las primeras estrofas se basan en recrearse en el contento de la contemplación del cabello y rostro amados, al mismo tiempo que se aspira a ver satisfecho el sentimiento amoroso que esto genera en la voz poética. A partir de la cuarta estrofa, sin embargo, se admite la imposibilidad de la correspondencia femenina («nunca veré el compuesto en nieve i oro / con blandos ojos a mi ardiente fuego», vv. 23-24). Con ello, la pasión del dolor se acrecienta en lo sucesivo, dada la condición de miserabilidad en la que se halla el yo poético, hasta culminar en la contera con el desiderátum de muerte, como única salida a su padecimiento: «Pues no me enlaza el oro ni la nieve, / den fin tus luzes a mi ardiente fuego, / y en llanto y muerte cantaré cual cisne» (vv. 37-39).

El desarrollo del poema es, en consecuencia, mínimo, pues solo la vuelta del corazón en miserable y el anhelo de muerte como conclusión sustentan el

¹⁰ El origen del tópico del canto del cisne previo a su muerte se rastrea en una leyenda atribuida al rey de Liguria, Cigno o Cygno, que lloró la muerte de su amigo Faetón transformado en esta ave, como rastreó López Bueno (1984b: 143).

desarrollo dramático de la historia, en línea con lo que ya advirtiese Chiappini (1975: 414). La atención al léxico de esta sextina nos permite apoyar dicha consideración, pues la reiteración de manera obsesiva del ya referido motivo central evidencia el estatismo de la iconografía creada. Destaca el hecho de que predominen los epítetos que giran en torno a la imaginería de la luz y el color (por lo general, aplicados al cisne, la nieve y el oro), creándose de esta manera un discurso plástico con múltiples matices. Analizamos, como ejemplo, los sintagmas «caliente nieve» (v. 2) y «purpúrea nieve» (v. 10). Si bien el primero de ellos remite a Petrarca («calda neve», soneto 157)¹¹ y el adjetivo «purpúrea» fue usado por Herrera con valor acromático, como sinónimo de «hermoso»¹², sostenemos que Rioja los usa aquí como adjetivos cromáticos alusivos (procedimiento técnico identificado por el editor italiano de Rioja), los cuales evocan objetos coloreados. En este caso, aluden al tono sonrojado de las mejillas. Es lo mismo que sucede, por ejemplo, en sus personales silvas a las flores, estudiadas en otro lugar¹³. Se descubre, por tanto, el lugar destacado del cromatismo en esta sextina, hecho que es uno de los rasgos más prominentes de la poesía de Francisco de Rioja. Esta identificación permite, además, concluir que pese al carácter petrarquista-manierista que impregna las sextinas, se avanza en ellas algo de su espíritu barroco, ya que como apuntó Orozco Díaz (1970: 29) la búsqueda del «brillo, la luz, el color, es decir, lo visual y pictórico» es el sentido que se impone en el conjunto de las artes barrocas, y que vemos en los poemas del hispalense.

Adicionalmente, es pertinente señalar de forma somera algunas deudas notables con las sextinas de Herrera¹⁴, empezando por el nombre asignado a la dama, Eliodora, que se encuentra dentro del repertorio de nombres femeninos presentes en el cancionero del que escribiera las *Anotaciones* a Garcilaso. Las referencias constantes a las luces, sintagmas como «ardiente fuego» o la asimilación de la figura del poeta al cisne¹⁵, son huellas de la poesía de Herrera. En cuanto a la contemplación de la dama-objeto amoroso como elemento nuclear en esta sextina, se aproxima Rioja a las II y IV del maestro. Por otra parte, las evocaciones del Tebano Cisne, esto es, de Píndaro, junto al precisamente calco pindárico «celages de oro» (v. 8)¹⁶, o las menciones a

¹¹ Se ha seguido la edición de Chiari (1985).

¹² Véase Chiappini (1974: 416).

¹³ Remito a Recarey Ponte (2022), donde se hace hincapié en la importancia y particularidades del color en las silvas a las flores de Rioja.

¹⁴ Se ha manejado la edición de Cuevas (1985).

¹⁵ En la sextina I, por ejemplo, esta es una de las palabras rima.

¹⁶ Advertido así por Chiappini (1975: 414).

Febo y al Dragón (constelación boreal próxima al polo) (v. 21), enriquecen el carácter culto del poema, pues reciben el tratamiento refinado propio del escritor renacentista.

La sextina II de Rioja, «De Febo Apolo el claro ardiente rayo», gira nuevamente en torno a la imposibilidad de la voz poética de ser correspondida por su amada, pero esta vez erradicando la iconografía femenina y dando cabida a la naturaleza, que ocupa un lugar protagonista. El ámbito de referencias que constituyen las palabras rima así lo certifica: *rayo, ondas, monte, hielo, llama y ojos*. El carácter destacado del que se dota a la naturaleza integra de lleno el poema en el universo de las sextinas, que desde Dante tuvieron el elemento natural como consustancial. El juego de opósitos tan petrarquista creado entre la «llama» y el «hielo» articula el discurso del poema, pues alrededor de ellos se crea toda una serie de imágenes entre el referente real y la representación simbólica, relativa al sentimiento amoroso.

En las primeras estrofas se describe el efecto que la llama del sol tiene sobre el monte, derritiendo su hielo y haciendo brotar las plantas. Este efecto es confrontado con el que la llama amorosa de la voz poética tiene sobre el hielo, esto es, la indiferencia, de la dama, que no consigue resultado alguno. La tercera resalta la acción que el tiempo tendrá sobre la vegetación, que volverá a su estado yermo y helado, sin que en el lapso de tanta mutación haya habido el mínimo cambio en la actitud femenina. Seguidamente, se cambia el discurso para expresar el deseo de no haber caído enamorado, y se implora a Amor como deidad para que interceda por el yo ante Laida; de lo contrario, le suplica que lo abraze el fuego, cual este hace con el monte. La contera cierra el texto recogiendo esta petición de que los ojos se le abrasen, en tanto no puede ser correspondido.

El avance del decurso poemático se sustenta, en este caso, en la extensión de los límites semánticos de las palabras rima, que oscilan desde el significado recto hasta el proceso amoroso, el desdén, etc. Las distintas contextualizaciones en las que se introducen son las responsables de esta variabilidad de significados, que hace posible el progreso dramático¹⁷. Entre los muchos ejemplos puede mencionarse el caso de la palabra «ojos», para lo que basta reparar en las dos primeras estrofas: los «ojos» del verso 6 son los de la voz poética; en el verso 7, sin embargo, el contexto de aparición del sintagma «blandos ojos» hace de estos las yemas de los árboles como el pobo y el ciclamo. Del mismo modo, puede citarse «la llama / que umedece los cercos de mis ojos» (vv. 5-6) y «la llama» «de Phaetón» (v. 9), donde la primera toma

¹⁷ Remito a López Bueno (1984a: 52).

la significación simbólica, esto es, amorosa, y la segunda, la significación real, la natural. Como estamos desgranando, los elementos de la naturaleza son tomados en imágenes metafóricas para expresar la inmutabilidad de la dama ante el «rayo» de la voz lírica. Así, de igual modo que en las sextinas de Petrarca, la naturaleza no solo funciona como *locus amoenus* que enmarca al poeta y sus quejas, sino que además es tomada en su mudanza como ejemplo que se contrapone a la situación de estatismo e imposibilidad del cambio del poeta¹⁸.

A propósito de la palabra rima *ojos*, cabe destacar su mención en el verso 22, «i no viesse aquellos ojos, / ni aquel luziente i amoroso rayo». Se establece aquí la contemplación de los ojos de la dama como la fuente del enamoramiento. Por ello, se evocan las teorías neoplatónicas del proceso amoroso, que Herrera había asimilado plenamente en su poesía. Así se evidencia en su sextina número II, como ha estudiado Mérida Rivera (1982: 53)¹⁹. El aprendizaje herreriano de esta sextina no solo es palpable en este aspecto. Hay también abundantes combinaciones léxicas que se deben al «Divino», tales como los sintagmas «pura luz» (v. 4), «puro rayo» (v. 8), «dulce rayo» (v. 16), «duro hielo» (v. 24) y «negras ondas» (v. 30), o el uso de la palabra «ciclamar», entre otros²⁰. Entre la abundancia de epítetos heredados, también aparece alguna pequeña muestra de originalidad riojana, que de nuevo tiene que ver con lo cromático: se trata de la caracterización de la frialdad de Laida como «amarillo yelo» (v. 32), pues en Rioja este color adquiere una connotación personal de tristeza y amargura, sugiriendo un emblematismo asociado a dicho color, como ‘desengaño’ y ‘desesperación’, según indagó López Bueno (1984b: 215)²¹.

El análisis de las sextinas de Rioja permite destacar, por otra parte, que las dos presentan la misma estructura, comenzando con la expresión de la situación pasional del yo poético para derivar en la exaltación de su propia destrucción como única salida, que concluye con la contera. A propósito de este elemento estructural de la sextina, es pertinente advertir la disposición de las palabras rima según el mismo orden que presentan en la estrofa inicial, a saber: A-B / C-D / E-F. Es un rasgo interesante si se compara con la

¹⁸ Véase a este respecto López Bueno (1984b: 81).

¹⁹ En la sextina II de Herrera los ojos, que aparecen destacados como palabra rima, permiten verificar «la materialidad de la conexión amorosa y encienden el fuego del amante», en un poema que versa sobre los efectos del amor y de la unión neoplatónica. En esta sextina hay también una dialéctica entre amor / desdén a través de la oposición nieve / fuego (Mérida Rivera, 1982: 53).

²⁰ Deudas herrerianas identificadas por Chiappini (1975: 426).

²¹ Remito al estudio sobre su silva IX A *la rosa amarilla* (Recarey Ponte, 2022: 508-510).

práctica de otros creadores destacados de esta forma poética: Petrarca, por ejemplo, no siguió ningún orden determinado en sus sextinas, mientras que Herrera fijó en las cuatro la distribución A-B / D-E / C-F. Al retomar el orden inicial, Rioja consigue dotar a sus dos composiciones de una notable circularidad, al tiempo que acentúa la función de la contera como salida conclusiva y elemento recolector de lo diseminado a lo largo de todo el discurso.

En conjunto, el análisis emprendido muestra que las dos sextinas de Rioja no suponen grandes innovaciones respecto a la tradición de dicho metro, sino que siguen la estela de sus precedentes. No en vano, es seña identitaria de la sextina no solo la rigurosidad formal, sino también su especialización temática²². Ambas composiciones versan sobre el sufrimiento amoroso de la voz poética, en el marco de la naturaleza, amoldándose a la tradición iniciada con las sextinas dantescas, y a través del retrato femenino, siguiendo la práctica de Herrera. Tampoco se aparta Rioja de la tradición respecto al recurso constante de epítetos e imágenes metafóricas que crean un discurso marcado por la reiteración y el estatismo. De hecho, el de Sevilla lleva la circularidad de la sextina aún más al extremo, si cabe, mediante la particular disposición de las palabras rima en la contera. Es distintivo, no obstante, el tono adoptado en algunos pasajes de los poemas, que da voz a la visión y espíritu barrocos del autor²³.

Además de las conclusiones que ya se han ido exponiendo, el estudio de las sextinas en la obra de Rioja permite llegar a otras consideraciones sobre su ejercicio poético. Para ello, es oportuno partir de sus propios juicios críticos sobre la poesía de Herrera, vertidos en el prólogo de la edición de los *Versos* de este de 1619. Como estudia Chiappini (1975: 96), entre otros elementos Rioja enjuició la «diligencia» del cuidado con el que Herrera escribió sus poesías, insistiendo en el concepto de precisión y rigor técnico-formal. El aprecio que con ello demuestra por el aspecto técnico, siempre y cuando este es pertinente, es una explicación plausible al porqué emprendió la composición de sextinas, pues de esta manera se vería atraído por la máxima dificultad formal que este metro representa. Además, en tanto la sextina supone la cumbre de la «estilización de la canción petrarquista», el acierto técnico de las suyas evidencia la plena asimilación de la lírica italianizante y el interés que le despertó la poesía culta y refinada de estela manierista petrarquista, cuando menos en un momento inicial de su trayectoria.

²² «Su temática característica [de la sextina] es el sufrimiento amoroso del poeta en medio de una hermosa Naturaleza, que lo acompaña y le sirve de pantalla contrastiva para sus sentimientos» (Paraiso, 2008: 1164).

²³ Recuérdese, a propósito, lo desgranado en el análisis de la sextina I.

Otro aspecto que se desprende de sus juicios es que Rioja aceptó la teoría de la imitación. Se explica, en este sentido, la asunción en las sextinas de motivos ya consolidados desde Petrarca, como el *locus amoenus*, la oposición hielo-fuego, la imposibilidad de correspondencia por parte de la dama o el retrato de esta. Lo interesante es que se trata de motivos petrarquistas que no solo aparecen en las sextinas, sino en el conjunto de su poesía. Nos referimos en primer lugar a la iconografía femenina. En las sextinas, y en particular en la primera, se ha visto que la descripción de la amada se sitúa en la órbita italianizante, pero esto persiste en poemas más maduros y personales, donde ya su pensamiento y estética están forjadas y asentadas. Es el caso de las silvas a las flores: este símbolo, la flor, forma parte de su poesía de carácter más reflexivo, en la que se palpa la huella del clima de desengaño del seiscientos. No obstante, en ellas ocupa un lugar preponderante el retrato femenino tradicional, por lo que su íntimo símbolo de la flor también es fruto, en última instancia, del aprendizaje petrarquista.

Por último, atendemos a la concepción de la naturaleza. Se ha observado, sobre todo en la sextina II, cómo el de Sevilla adopta el motivo de la naturaleza siguiendo la tendencia de Petrarca, valiéndose así de su mutabilidad y creando un lenguaje sensual. Esta misma característica se aprecia en su corpus de silvas a las flores, caracterizadas precisamente por un lenguaje en el que se enfatiza la plasticidad de lo natural, en las que aprovechando la rapidez del cambio que sufren las flores expresa contenidos de índole moral propios de la desazón del ser barroco. Se puede establecer, por tanto, que es la asimilación de la lírica petrarquista el origen de este lenguaje y estética, que progresivamente supo hacer suyos para expresar su ideario moral.

El estudio de las sextinas de Rioja y su contraposición al resto de su obra revela, en consecuencia, que su evolución poética reside en la adquisición de un tono y un mensaje, pero la forma se presenta de manera constante arraigada en la estética anterior. Constata el análisis que no hay una división entre una sección imbuida del petrarquismo herreriano y otra plenamente barroca, sino que en la poesía de Francisco de Rioja hay que hablar de una transición hacia el desarrollo de una doctrina propia, pues la forma y la estética tienen siempre la misma raíz.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEHR, Rudolf (1970): *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.
 BATTAGLIA, Salvatore (1964): *Le rime «petrose» e la sestina (Arnaldo Daniello-Dante-Petrarca)*, Napoli: Ligouri.

- CHIAPPINI, Gaetano (ed.) (1975): Francisco de Rioja, *Versos. Studio, testo, traduzione e commento a cura di...*, Firenze: Università degli Studi di Firenze-Casa editrice D'Anna.
- FUBINI, Mario (1969): *Métrica y poesía*, Barcelona: Planeta.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (1987): «Procedimientos compositivos de la sextina: de Arnaut Daniel a Fernando de Herrera», *Revista de Literatura*, 49, 98, pp. 351-424.
- HERRERA, Fernando de (1985): *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.
- LAPESA, Rafael (1971): *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid: Gredos.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1984a): «La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)», *Archivo Hispalense*, LXVII, pp. 57-75.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.) (1984b): Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid: Cátedra.
- MÉRIDA RIVERA, María Teresa (1982): «La sextina en Fernando de Herrera», *Analecta Malacitana*, 5, 1, pp. 49-63.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1970): *Manierismo y Barroco*, Salamanca: Anaya.
- PARAÍSO ALMANSA, Isabel (2008): «La sextina y su teorización en Juan Caramuel», *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, coord. Antonio Álvarez Tejedor, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, pp. 1163-1182.
- PETRARCA, Francesco (1985): *Canzoniere*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- QUILIS, Antonio (1973): *Métrica Española*, Madrid: Alcalá.
- RECAREY PONTE, Lidia (2022): «Francisco de Rioja, el poeta de las flores: análisis de cinco silvas», *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 499-516.
- RIOJA, Francisco de (1984). *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra.

LITERATURA ESPAÑOLA MODERNA E CONTEMPORÁNEA

Rafael Alberti y Camilo José Cela. Historia de una amistad

LOURDES REGUEIRO FERNÁNDEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La labor de Camilo José Cela en la vida cultural española de posguerra resulta innegable. Uno de sus proyectos más ambiciosos fue la revista *Papeles de Son Armadans*, que nació con el deseo de tender puentes de diálogo con los escritores exiliados tras la guerra civil. Entre esos escritores cabe destacar un nombre: Rafael Alberti. Gracias a *Papeles de Son Armadans* se estableció entre ambos una amistad que daría como fruto varias publicaciones de gran calidad literaria. Este artículo ahonda en la relación amistosa, ejemplo de la recuperación de los escritores del exilio que CJC pretendía con su revista.

Palabras clave: *Papeles de Son Armadans*, Camilo José Cela, Rafael Alberti, revistas literarias de posguerra.

Abstract: *The work of Camilo José Cela in post-war Spanish cultural life is undeniable. One of his most ambitious projects was the magazine Papeles de Son Armadans, which was born with the desire to build bridges of dialogue with the writers exiled after the war. Among those writers, one name stands out: Rafael Alberti. Thanks to Papeles de Son Armadans, a friendship was established between the two that would give rise to several works of great literary quality. This article delves into the friendly relationship, an example of the recovery of the writers from exile that CJC intended with its magazine.*

Keywords: *Papeles de Son Armadans, Camilo José Cela, Rafael Alberti, postwar literary magazines.*

Cuando Camilo José Cela fijó su residencia en Palma de Mallorca a mediados de los años 50, tenía claro cuál era su tarea:

Por la Cultura he hecho lo que juzgo deber de todo intelectual: anteponerla a todo, absolutamente a todo en esta vida; defenderla, cuando ante mí se ha atacado, laborar por ella y para ella siempre que la ocasión se ha presentado (AFPGCJC e).

Para ello, para trabajar por y para la Cultura, fundó en 1956 la revista literaria *Papeles de Son Armadans*, con la primigenia idea de crear «una revista que sea, en lo posible, donde encuentren una mano abierta los escritores que en estos momentos les resulte difícil publicar en España» (Serra Bauzá, 2006: 23-26). Cela tendió, así, puentes con el exilio republicano con la finalidad de que sus voces volvieran a oírse en su tierra.

Uno de los nombres recuperados fue el de Rafael Alberti. Gracias a las gestiones realizadas por el hijo del dibujante e importante pintor Rafael de Penagos, Camilo José Cela se puso en contacto con el gaditano en 1956. El 7 de febrero de ese año, cuando CJC estaba poniendo en marcha su revista, Penagos lo visitaba en su casa mallorquina y, desde allí, escribía a Alberti a Buenos Aires:

Te escribo desde la casa de Camilo José Cela, que vive en Palma desde hace un par de años y que, en estos días, está fundando una revista literaria —e independiente, claro— que se llamará *Papeles de Son Armadans* [...] Y Camilo, sabiendo la amistad que a ti me une, me pidió que te escribiera y que te pidiera un poema, unas líneas, lo que quieras, con destino a esa revista que ahora va tomando aire en las alas. Con esta carta te presento a Cela, que te pone como verás, unas líneas aparte (AFPGCJC a, 9 de febrero de 1956).

Y Cela aprovecha la ocasión para enviarle al poeta una petición de colaboración para la revista:

La llegada a Palma de Rafaelito Penagos ha sido providencial para mí. Buscaba, desde que se me ocurrieron los *Papeles de Son Armadans*, la forma de comunicar con usted, y él, con su presencia, vino a dármele. [...] ¿Quiere enviarme una colección [...] de su poesía inédita? No he de encarecerle la emoción con que la publicaría y el mimo con el que habría de corregir las pruebas (AFPGCJC a, 9 de febrero de 1956).

El primer paso ya está dado. Sin embargo, no será hasta 1958 cuando Alberti colabore en la revista, pese a las múltiples peticiones que le hace el gallego:

Preparo un número dedicado a Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, que este año llegan a sus sesenta; también habrá un amplio recuerdo, claro es, para Federico, que ahora habría de cumplirlos de no haber sido por lo que fue. Mucho me agradecería que usted quisiera sumarse a este triple homenaje. [...] En España tiene usted más amigos de los que piensa y en *Papeles de Son Armadans*, una honesta y liberal tribuna a su disposición. Su voz es de las pocas que faltan en mi lista, Alberti, y es también una de las pocas que no debieran faltar (AFPGCJC a).

En este caso el poeta sí responde, y la razón es ese homenaje a Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso desde las páginas de

la revista; monográfico en el que Alberti colabora con dos poemas titulados «Retorno de Vicente Aleixandre (1958)» y «A Dámaso Alonso (1958)»:

Querido Cela,

Como siempre, llegaré tarde. Ahí van los dos poemas para el homenaje [...] Escribo a Vicente [*Aleixandre*] y a Dámaso [*Alonso*], enviándoles copia. Son los primeros poemas que por propia voluntad publico en España después de 20 años (AFPGCJC a).

La importancia de esa colaboración radica en la última frase de la misiva: son los primeros poemas de Alberti en España desde su marcha al exilio. La recuperación de los escritores transterrados emerge ya en *Papeles* desde su primera andadura. Y la emocionada respuesta de CJC no se hace esperar: «No ignoraba —ninguno ignoramos— el señalado favor que para los *Papeles* supone el ser su voluntaria tribuna después de tanto dolor y tantos años» (AFPGCJC a).

Por otra parte, en esa época Cela, trabajador incansable, está preparando una antología de la generación del 27. A tal efecto, les pide a todos ellos su biografía, una bibliografía, una fotografía reciente, la declaración estética y una selección de sus poemas. Alberti se une a la iniciativa, enviando el material solicitado. Tras leer el recorrido vital de Alberti, CJC, que se ha refugiado en Mallorca distanciándose del Régimen y que sabe cómo actúa este, le hace una petición:

Me llega su ficha biográfica y me apoyo en su coletilla —«estaba ya hecha»— para hacerle un ruego: que me permita quitar, o pulir, sus alusiones políticas. A ningún puerto nos lleva que la censura se la cargue de la cruz a la fecha. Se trata, querido Alberti, de que su nombre (y tantos otros nombres) tome el aire de España, el confinado aire al que tanto bien puede hacer escuchar su poesía. Le hablo a usted con el corazón en la mano y mi intención, créame, no puede ser más honesta ni, probablemente, más pareja a la suya. Y más claro, el agua (AFPGCJC a).

Un fragmento de esa biografía, escrita en tercera persona por el propio Alberti, fue el que puso en alerta a CJC:

1936.- Regresa a España. Interviene activamente en la campaña por el Frente Popular. Cuando estalla la insurrección militar, el 18 de Julio [*sic*], se encuentra escribiendo una pieza de teatro en la isla de Ibiza. Allí es perseguido con su mujer, teniéndose que refugiar ambos en los montes, en los que pasan casi un mes, hasta que al fin son liberados por la flota republicana, regresando a la Península. De nuevo en Madrid, como secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas¹,

¹ La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura fue una organización civil creada el 30 de julio de 1936, nada más iniciarse la guerra civil española. Tuvo su sede inicial en

trabaja mucho en la dirección de revistas, grupos teatrales para el frente, ediciones, etc. (AFPGCJC a).

Cela quiere evitar enfrentamientos que veten la antología, pero, del mismo modo, no consiente que el poeta de Cádiz se quede fuera del proyecto. De ahí la petición a Alberti de supresión de todo lo que tenga que ver con la política. Los escritores que permanecieron en España padecieron un exilio interior cuya definición la aporta CJC en la respuesta que le da a Max Aub, cuando la censura marca con su lápiz rojo todo un artículo que el autor de *Campo cerrado* había enviado a *Papeles*:

Querido Max,
Gracias por tu generoso *Homenaje a los que nos han seguido*, que —como me temía— se ahogó íntegramente en las «procelosas ondas» de la censura. A veces, quienes andáis por ahí, os olvidáis de lo difícil (o, al menos, de lo incómodo y embarazoso) que resulta andar por aquí (AFPGCJC b).

Pese al empeño que Cela puso en este nuevo proyecto, la antología de la generación del 27 no fue adelante.

Varios son los trabajos de Alberti que aparecerán en las páginas de *Papeles de Son Armadans*, lo que da pie a una relación de amistad con Cela, cuyo más significativo ejemplo es el número monográfico que *Papeles* le dedica en 1963, cuando el poeta cumple sesenta años. En dicho monográfico Alberti colabora, no sólo con varios poemas, sino también con el dibujo de la cubierta y con las viñetas de todo el número. Compañeros de pluma analizan su arte literario; críticos de arte analizan su pintura, y el poeta queda entusiasmado con el resultado: «Todo me gustó —Crespo, Zardoya, Aleixandre, G. Prieto...—, la composición, mis dibujos, la cubierta, las fotos y, más que nada, su valentía, su gran gesto amistoso» (AFPGCJC: a).

Y al final de esta carta Alberti recoge en un párrafo el sentir de los exiliados españoles para con *Papeles de Son Armadans*: «Necesito leer este homenaje con el detenimiento que merece para escribirle a usted de nuevo y agradecerle una vez más el bien que ha hecho a este casi ya viejo poeta español al recordarle dentro de su perdida patria» (AFPGCJC: a). Este homenaje fue objeto de diversas zancadillas, hasta el punto de casi desembocar en un doloroso naufragio. El problema lo plantearon los agentes censorios del Régimen franquista, que no dejaban pasar la ocasión de entorpecer los proyectos celiacos. Por otra parte, llueve sobre mojado, y el nombre de Rafael Alberti los

Madrid y se trasladó a Valencia, acompañando al gobierno de la Segunda República Española. Estaba organizada como un ateneo, con varios comités o divisiones para áreas temáticas.

puso en pie de guerra. Así pues, los censores obligaron al director de *Papeles* a desmarcarse de la ideología comunista de Rafael Alberti, si quería que el número se publicase. CJC montó en cólera y expuso sus quejas al entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga:

Nunca en *Papeles de Son Armadans*, revista de política no inmediata y que va ya por su octavo año de vida, se hizo alusión alguna, ni en pro ni en contra, a la inmediata actitud política de nadie. De otra parte, la revista *Ágora*² de Madrid le dedicó un nº de homenaje que no hizo temblar las esferas. En el que yo proyecto no pienso dar ninguna suerte de chance a su apología política o social y será, según me propongo, un limpiísimo nº de homenaje a un gran poeta que ha cumplido sus sesenta años (AFPGCJC c).

Cuando el monográfico albertino fue ya una realidad, Cela desveló por carta a Leopoldo de Luis las soluciones que tuvo que adoptar para que el monográfico de Alberti pudiera publicarse:

Dentro de muy breves días aparecerá el nº homenaje a Rafael Alberti. Fue bastante laboriosa su salvación, pero, en fin, ahí está. La censura me exigió que la revista hiciera constar su disconformidad con la actitud política de Rafael; procuré hacerlo de la manera menos molesta y engorrosa posible (AFPGCJC d).

Ese alejamiento político lo reflejó Cela en el editorial del número con el siguiente párrafo:

Sólo a los malpensantes van dirigidas las breves líneas que siguen. Este número homenaje al poeta Rafael Alberti que hoy ofrecemos al lector, no tiene ni clave extraña que descifre el misterio que no esconde, ni velada intención de aplauso hacia una determinada actitud política con la que los *Papeles de Son Armadans* no pueden estar acordes (Cela, 1963: 3).

En ese mismo editorial, y para curarse en salud, Cela utiliza las palabras publicadas en el diario *Pueblo*³ sobre el autor de *Marinero en tierra* para exponer con claridad meridiana que su homenaje tiene únicamente carácter literario, en absoluto político:

Al Rafael Alberti que «pertenece a la lengua castellana y al patrimonio de la cultura occidental en cuyos motivos cardinales está inspirada su obra» (otra vez *Pueblo*) es al poeta al que, desde estas páginas, cantamos y felicitamos con motivo de su cumpleaños (Cela, 1963: 3).

² La revista *Cuadernos de Ágora*, editada y dirigida por la poeta Concha Lagos, surgió durante la posguerra española. Tuvo una corta trayectoria, publicándose de 1956 a 1964.

³ Periódico de la Prensa del Movimiento, dependiente de la Delegación Nacional de Sindicatos. El diario *Pueblo* se fundó en 1940, tras la guerra civil española, y se publicó hasta 1984, ya en democracia.

Sin embargo, esa *disconformidad obligada* la acompañó CJC de unos significativos versos de Quevedo:

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, ya la frente,
me representes o silencio o miedo [sic] (Cela, 1963: 3).

Y ese Cela, que había creado su revista para que las voces del exilio pudieran volver a sonar en España, finaliza su editorial con una frase que conjuga las dos principales características de *Papeles de Son Armadans*, su libertad y su independencia: «Los *Papeles de Son Armadans*, ni silenciosos ni miedosos, luchan por la literatura y su libertad» (Cela, 1963: 3).

No contaba el Régimen con el lema de CJC: «El que resiste, gana», y el número finalmente se publicó. *Papeles de Son Armadans* no fue la única revista que tuvo problemas para homenajear a Alberti. Desde *Ínsula* José Luis Cano⁴ confiesa en mayo de 1963:

Me llama por teléfono Carlos Robles Piquer [...] director general de Información. Está furioso contra el número de *Ínsula* dedicado a Alberti. Exige la supresión del artículo de Aquilino Duque y de los poemas de Blas de Otero y Ángel Crespo. Y que en la presentación del número señalemos que el número no significa adhesión de *Ínsula* a las ideas políticas del poeta (Cano, 1986: 160).

Del mismo modo que hace Cela, Enrique Canito y José Luis Cano utilizan las palabras de *Pueblo* para hacer constar su disconformidad con la ideología política del poeta gaditano:

Pues bien, es a este Alberti al que alude *Pueblo*, al gran poeta andaluz, al gran autor de tantos bellos y luminosos libros de raíz española, a quien va consagrado este número de *Ínsula*, que está proyectado, no hace falta decirlo, al margen de toda consideración política. El hecho de que una parte de su poesía, la más endeble y percedera, haya servido y continúe sirviendo a unos fines de consigna política, que antes perjudican que enriquecen su obra, y de los que esta revista no puede hacerse solidaria, no debe hacernos olvidar que una gran parte de la poesía de Alberti, como ha recordado *Pueblo*, es de la más alta calidad (*Ínsula*, 1963: 2).

El tándem Cela-Alberti alcanzó su cénit con la publicación en 1967 del libro del gaditano *Poemas de amor* en la editorial Alfaguara, fundada por Camilo José Cela y sus hermanos Juan Carlos y Jorge en 1964. Así se lo cuenta el gallego al poeta en 1965:

⁴ Poeta y crítico literario, fundó la revista *Ínsula* en 1946 junto a Enrique Canito. Fue director de la colección de poesía Adonais, que otorga uno de los más importantes premios de poesía en español: el Premio Adonais.

Quizá sepa usted ya que mis hermanos y yo hemos fundado en Madrid las ediciones Alfaguara y en todo caso, por si no lo sabía, ahí va la noticia. Imagínese con cuanto amor y con qué ilusión publicaríamos un libro inédito suyo (AFPGCJC a).

Alberti ya conoce la editorial y le agrada la idea, pero es consciente de los problemas que tendrá en España para publicar lo que él desea. Piensa en un libro que está elaborando, y le confiesa a CJC sus miedos:

Ahí, en España, funciona la censura y en esos poemas romanos⁵ no me muerdo la lengua. Si una vez terminado se lo propusiera a usted, ya sé que tendría que mutilarlo y eso le quitaría toda su gracia y realidad (AFPGCJC a).

Cela lo tranquiliza con ese tema, conocedor de cómo están las cosas en la patria de ambos, y le plantea una idea para la nueva publicación:

Es cierto que en España hay censura, pero no lo es menos que, con una lidia oportuna e inteligente, puede ser derrotada. En todo supuesto pienso que la batalla debe plantearse y, en su caso usando la artillería gruesa. Con el no ya estamos, y el sí, a veces, se produce. [...] Se me ocurre algo que pudiera llevarse a la imprenta sobre la marcha. Un tomo al que titulase *Poesía amorosa*, con prólogo inédito suyo, claro es, y algún poema también inédito, de poder ser (AFPGCJC a).

Alberti se muestra entusiasmado y comienza a trabajar en la selección de poemas: «Me seduce ese tomo de poesía amorosa. [...] Ahora bien, se podría incluir en ese tomo el poema, erotiquísimo, «Diálogo de Venus y Príapo»» (AFPGCJC a). Cela pone manos a la obra y no duda de que el *Diálogo* será un golpe de efecto en la España censora, siempre dispuesta a la coerción: «Y pienso con usted que, naturalmente, debemos intentar la publicación del «Diálogo entre Venus y Príapo»: con permiso de la autoridad competente, si el tiempo no lo impide, etc.» (AFPGCJC a).

No obstante, Alberti sigue dudando; considera su poema *comprometedor*, y no quiere que el libro naufrague por culpa de esos versos. La decisión del poeta fluctúa entre la publicación del *Diálogo* y su sustitución por otros versos, hasta que finalmente opta por la primera. CJC lo recibe con entusiasmo: «Me alegra que, al fin, se haya decidido usted a incorporar su «Diálogo entre Venus y Príapo», ¡y que Dios nos coja confesados!» (AFPGCJC a).

El libro se hizo esperar. Los tiempos de asueto navideño, las vacaciones de verano, problemas con los dibujos de Alberti... Cela tranquiliza al gaditano ante la demora: «Su poesía de Amor se cuece y se cuece bien. Y a usted y a mí nos gustará lo que hagan mis hermanos y, si no, al tiempo. Las cosas

⁵ En esa época Rafael Alberti había cambiado su domicilio a Roma, donde residía.

de palacio van despacio y en mí, créame, tiene usted un cónsul de la prisa» (AFPGCJC a). Finalmente, el libro sale a la luz, y el resultado no puede ser más positivo. Ha tardado en publicarse, pero, como sucede en la vida, lo que se hace esperar resulta más placentero. Alberti lo recibe en su casa de Roma y escribe entusiasmado a CJC:

¡Al fin! ¡Hermoso y perfecto *Poemas de amor*! Muy contentos M^a Teresa y yo. [...] Muestro el libro a mis amigos italianos. Grandes elogios. Un éxito. [...] Felicite a todos los que cuidaron la edición. Es una maravilla. Gracias (AFPGCJC a).

Durante los dos años que tardó en prepararse *Poemas de amor*, ni CJC ni Alberti estuvieron inactivos. Por separado, desde luego; pero juntos siguieron colaborando a través de *Papeles de Son Armadans*. En 1966 Cela quiere homenajear a Ramón del Valle-Inclán. En esta ocasión, vuelve a solicitar de Alberti sus versos:

En *Papeles* preparamos un n. en homenaje a Valle-Inclán, con motivo de su centenario. ¿Se atreve usted —o, dicho sea metafóricamente, le sale a usted de las pelotas— escribir tres sonetos sobre el gran don Ramón de las barbas de Chivo⁶? (AFPGCJC a).

Y Alberti accede, enviándole «Tres nocturnos romanos con don Ramón del Valle-Inclán», publicado en el número CVII de la revista celiana:

[...] recibo su carta pidiéndome tres sonetos para el homenaje a don Ramón [Valle-Inclán]. Los he escrito, como ve, inmediatamente, recordando los maravillosos días que pasé con él en Roma hace ahora ¡31 años! Espero que la censura de ese hermoso país donde vive no se fije demasiado en el último soneto (AFPGCJC a).

Y es que el último soneto alude al exilio de Alberti. Dice así:

NOCTURNO III

Te hablo aquí desde Roma, dios endriago,
hoy por tan malas manos mal traído,
trasgo zumbón, demonio aborrecido,
chula navaja, rústico zurriago.

Clava tu luz en mi nocturno aciago,
afla mi colmillo retorcido
y no me dejes cariacontecido
a la mitad de tan amargo trago.

⁶ Con ese nombre se conoce al escritor Ramón María del Valle-Inclán.

Yaces tú allí, yo aquí, aún en destierro,
gato en la noche y por el día perro,
solo bajo esta lápida romana.

Deja al fin tu galaica sepultura
y ven conmigo en esta noche oscura
a esperar cómo sube la mañana. (Alberti, 1966: 17-18).

Por cierto, que, ante la duda de Alberti acerca de su último soneto, CJC contesta con la retranca que le caracteriza: «Mil gracias por sus tres magníficos sonetos a don Ramón del Valle-Inclán. El que sabe, sabe, ¡qué coño!, y el que no sabe, es como el que no ve. La censura no se fijará en nada y, si lo hace, peor para ella» (AFPGCJC a).

No sería la última vez que los versos de Alberti se asomaran a las páginas de *Papeles*. En 1977 colaboró en el número especial dedicado a Blas de Otero con el bello poema «A Blas de Otero»:

Blas. ¡Sí, todo un hombre! Blas.
Hoy pensó en ti. ¿Dónde estás?

Donde estés, allí yo estoy.
Donde vayas, allí voy,
Blas de Otero,
nuevo hermano,
por tu mismo derrotero,
ángel fieramente humano,
alas con plumas de acero.

Blas.
¿Me sientes donde tú estás? (Alberti, 1977: 199).

Otro trabajo en común, que tampoco tuvo recorrido por múltiples razones (la económica no era la menor), fue la puesta en marcha de una colección titulada «El hormigón y las Hormigas» bajo el paraguas de la editorial Alfaguara. Se trataba de la publicación de varios libros sobre ciudades, donde se aunaran fotografías con textos literarios inéditos. El propio Cela proyectó uno sobre Nueva York al que pondría el título de *Nueva York amarga*. A Rafael Alberti le pidió un libro sobre Roma, ciudad en la que en ese momento residía el poeta:

Le quiero proponer un libro. En la editorial de mis hermanos –Alfaguara– piensan publicar una colección titulada El hormigón y las Hormigas. [...] La parte gráfica corre a cargo de Carles Fontseré⁷, el gran fotógrafo catalán [...] Pues bien: Roma querría pedírselo a usted. ¿Puede decirme algo? (AFPGCJC a).

⁷ Carles Fontseré fue un fotógrafo, diseñador y dibujante catalán, nacido en Barcelona en 1916.

Alberti accede a la petición de CJC, pero la idea no cuajó, al abandonar el gallego la editorial Alfaguara:

Las cosas, en Alfaguara, no marchaban según mi idea y, ante la disparidad de criterios, preferí apartarme. Eso es todo, pero, y en última instancia, tampoco tenía por qué respaldar con mi nombre una política editorial con la que estaba en desacuerdo (AFPGCJC a).

Y ese proyecto, como tantos otros en el recorrido cultural celiano, se quedó durmiendo el sueño de los justos.

BIBLIOGRAFÍA

- AFPGCJC (a): Epistolario: «Alberti, Rafael», en Archivo de la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela.
- AFPGCJC (b): Epistolario: «Aub, Max», en Archivo de la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela.
- AFPGCJC (c): Epistolario: «Fraga Iribarne, Manuel», en Archivo de la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela
- AFPGCJC (d): Epistolario: «Luis, Leopoldo de», en Archivo de la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela
- AFPGCJC (e): Epistolario: «Real Academia Gallega (A Coruña)»: carta de Camilo José Cela a Manuel Casás, Presidente de la Real Academia Galega, de fecha 14 de enero de 1944.
- ALBERTI, RAFAEL (1966): «Nocturno III», *Papeles de Son Armadans*, Año XI. Tomo XLIII, nº CXXVII.
- ALBERTI, RAFAEL (1977): «A Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans*, Año XXII. Tomo LXXXV, nº CCLIV-V.
- «Este número» (1963): *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Año XVIII, nº 198.
- CANO, JOSÉ LUIS (1986): *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona: Seix Barral, colección Biblioteca Breve, p. 160.
- CELA, CAMILO JOSÉ (1963): «Solo para los malpensantes», *Papeles de Son Armadans*, Año VIII. Tomo XXX, nº LXXXVIII.
- SERRA BAUZÁ, PEDRO (2006): «*Papeles de Son Armadans*», *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, Año XII, nº XLV.

La configuración del lenguaje poético de Ángel González a través de la prensa: de «Cano» a «Belvedere»

JESÚS AGUILAR FERNÁNDEZ-GALLEGO
Universidad de Alcalá

Resumen: Ángel González Muñiz (1925-2008) desarrolló una extensa labor poética que varió en forma y tipología, pero que mantuvo una constante temática difícil de hallar en otros autores. A través del estudio de tres columnas publicadas en el diario *La Voz de Asturias*, se mostrará la necesidad e importancia de atender a esta faceta tan poco estudiada por la crítica. Desde el cotejo con su lenguaje poético podrá comprenderse cómo ambos medios escriturales, prensa y poesía, mantienen un diálogo que da fe de la permeabilidad del pensamiento gonzaliano. Con ello, se desvela la presencia de algunos rasgos escriturales y temáticos del autor en escritos previos a la publicación de su poesía.

Palabras clave: Lenguaje poético, Ángel González, prensa, métrica.

Abstract: Ángel González Muñiz (1925-2008) developed an extensive poetic work that varied in form and typology but maintained a constant theme that is difficult to find in other authors. Through the study of three columns published in the newspaper *La Voz de Asturias*, this paper stresses the importance of paying attention to this facet, which has been little studied by critics. By comparing his poetic language, it is possible to understand how both written media, press and poetry, maintain a dialogue that testifies to the permeability of Gonzalian thought. This reveals the presence of some writing and thematic features of the author in writings prior to the publication of his poetry.

Keywords: poetic language, Ángel González, press, metrics.

1. CONTEXTO Y DISCUSIÓN

En el marco de la investigación que llevo a cabo sobre la métrica de Ángel González se consideró fundamental, en primer lugar, consultar la biografía del poeta ovetense. Con ello, se hallaron una serie de referencias que ayudan a comprender la transición estilística y temática que acusa su obra. Así, se empezó por revisar un número muy concreto —el 109— de la revista *Anthropos*, titulado: Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad.

Las declaraciones impresas en sus páginas, transcripción directa de la voz del autor asturiano, debían complementar a las vivencias y los datos presentes en la novela biográfica escrita por Luis García Montero: *Mañana no será lo que Dios quiera*. A través de ambas referencias se estableció un marco contextual que, unido a otros ejes de análisis, permitió la redacción de las líneas maestras del pensamiento gonzaliano, es decir, los principales rasgos escriturales e ideológicos que inciden en la configuración métrica y rítmica del autor. La meta inicial fue cumplida, pero como es habitual, el contacto directo con el texto siempre plantea nuevas cuestiones al investigador. Así, un breve apunte sobre la censura sufrida por una crónica dedicada al Ateneo de Madrid sirvió para plantear la posible permeabilidad entre la obra poética y periodística de Ángel González: «Me encontré con un Ateneo absolutamente decepcionante, y aunque sabía lo que tenía que decir y lo que no debía decir, apunté algunas insinuaciones que me censuraron, hasta el punto de que se me quedó el artículo en la mitad» (González, 1990: 21). La declaración expuesta suscitó dos cuestiones principales, las cuales se abordaron en las II Jornadas Internacionales de Iniciación a la Investigación en Estudios de la Literatura: ¿Hasta qué grado existe un diálogo entre ambos medios escriturales? y ¿Qué utilidad puede tener este cotejo para establecer una definición precisa de la métrica gonzaliana?

Asumidas las cuestiones expuestas como guía, se realizó una búsqueda bibliográfica que sirviese para definir la atención crítica que había recibido la faceta periodística gonzaliana. Esta primera pesquisa reveló que tan solo existe un volumen dedicado a la obra en prensa de Ángel González. Se trata del magnífico estudio realizado por Fernando Valverde: *La construcción de la identidad literaria. De Bercelius a Ángel González*; en él el autor fecha y desglosa la totalidad de artículos escritos por Ángel González y aporta una cuidada descripción sobre algunos textos representativos, los cuales refieren una distancia temporal suficiente como para la obtención de conclusiones sólidas y bien argumentadas. El volumen revela la importancia de considerar ambos medios escriturales como espacios permeables y dialógicos, los cuales permitieron a González ensayar, pulir y conformar un estilo propio abierto a la intertextualidad. El esfuerzo realizado por Valverde propició la idea de complementar su trabajo a partir de un análisis estilístico de cada uno de los artículos a los que remite, meta que requiere un trabajo muy dilatado y que, por supuesto, excedía el propósito del investigador y también poeta. Se erige, por tanto, un vacío teórico similar a lo que sucede en el apartado métrico, el cual fue estudiado parcialmente por Emilio Alarcos hasta 1975

(Alarcos, 1996: 61-78). Los artículos periodísticos de González, ya se traten de críticas musicales y circenses o crónicas deportivas sobre el Real Oviedo, permiten un análisis pormenorizado que revele la capacidad de este medio para proyectar multitud de rasgos estilísticos en su lenguaje poético¹; serán particularmente interesantes aquellos textos que anteceden a la publicación de *Áspero mundo* en 1956, ópera prima gonzaliana, pues sirven para identificar algunos rasgos que son previos a cualquier poema publicado.

Con todo, para este estudio, se confeccionó un corpus conformado por tres textos que responden a distinta tipología: «Romanticismo de los ovetenses», «Emparedados con mostaza» e «Instantáneas del domingo»; todos ellos fueron publicados en el diario asturiano *La Voz de Asturias* entre noviembre de 1949 y enero de 1950².

2. ANÁLISIS DEL CORPUS

2.1. «Charlas de café»: asimilación versal y equivalencias léxicas

La primera columna seleccionada se denomina *Romanticismo de los ovetenses* y, como todas las publicadas bajo el título «Charlas de café», se firmó con el pseudónimo «Cano». El denominador común de estas publicaciones, un total de 34, se halla en el tema y la forma, pues remiten a una serie de crónicas sociales en torno a la ciudad y sociedad de Oviedo entre enero y marzo de 1950. El motivo para escoger esta columna de entre el gran número disponible responde a la presencia de dos rasgos muy relevantes para comprender la obra poética de Ángel González. En primer lugar, se aprecia una serie de frases que, a través de la pausa otorgada por los signos de puntuación, responden favorablemente a la asimilación en la forma versal, véase esta posibilidad a través del siguiente fragmento:

Yo siento los caminos eliminados. Son los senderos de toda mi vida, por donde yo corría cuando era niño. Eran inútiles, no conducían a ninguna parte, asimétricos, caprichosos. Para el hombre que tenía prisa, un verdadero tormento. Pero los jardines no son, o no deben de ser, para los hombres que tienen prisa (González, 1950).

¹ Si bien en este estudio se hace alusión a los rasgos estilísticos presentes en los textos periodísticos, considero fundamental mencionar los siguientes trabajos, pues son un marco de referencia básico para comprender lo expuesto en estas páginas: Candel Vila (2018), Cilleruelo (1990) Debicky (1987) y Payeras Grau (2009).

² Todo el material referente al diario *La Voz de Asturias* ha sido consultado y extraído de la sede de Alcalá de Henares de la BNE, a cuyos trabajadores debo gran parte de esta investigación.

- v. 1 Yo siento los caminos eliminados. | 12s.f. | 12 s.m.
- v. 2 Son los senderos de toda mi vida, | 11 s.f. | 11 s.m. | 3D 1T
- v. 3 por donde yo corría cuando era niño. | 13 s.f. | 12 s.m.
- v. 4 Eran inútiles, | 6 s.f. | 5 s.m.
- v. 5 no conducían a ninguna parte, | 11 s.f. | 11 s.m. | 3D 1T

El interés de esta equivalencia poética se localiza en la posibilidad de encontrar patrones versales y acentuales reiterativos en textos concebidos bajo criterios prosísticos³. La repetición de los versos dodecasílabos se suma a la presencia del reparto acentual homogéneo en los endecasílabos (acentos principales en 1º, 4º, 8º y 10º sílaba, es decir, 3 cláusulas ternarias y una binaria). Este hallazgo permite presumir que ya, en etapas tempranas, González se dejaba guiar por la cadencia del ritmo, los movimientos e insinuaciones marcadas por la estructura lingüística le conducen a repetir medidas, acentuaciones y rimas internas, más propias del lenguaje poético que del aplicado a crónicas de actualidad. Debe tenerse en cuenta que, además, en la época de publicación del presente texto, González ya se encontraba inmerso en la confección de los poemas que más tarde conformarían *Áspero mundo*, por lo que este vaivén rítmico es indicativo de las proyecciones que pueden hallarse entre uno y otro medio expresivo.

En concordancia, el segundo rasgo de interés se vincula a la presencia de frases con símbolos y estructuras sintácticas casi análogas a determinados versos de la obra ya mencionada. Repárese en el siguiente fragmento: «Son los senderos de toda mi vida, por donde yo corría cuando era niño. Eran inútiles, no conducían a ninguna parte». La asimilación con los versos pertenecientes al poema «Para que yo me llame Ángel González» es más que notoria: «que avanza por caminos que no llevan / a ningún sitio. El éxito / de todos los fracasos. La enloquecida / fuerza del desaliento» (González, 1956: 15)⁴. El significado del fragmento es equivalente a lo expuesto en los versos indicados; ambos remiten al decurso del sujeto por un espacio laberíntico cuya falta de utilidad queda definida a través de la ausencia de una meta concreta. Un segundo ejemplo de estas equivalencias sintáctico-semánticas se aprecia a través de una serie de constituyentes extraídos de la columna aquí tratada y

³ Para una mayor comprensión sobre cuestiones métricas recomiendo consultar los volúmenes de Utrera Torremocha (2010) y Paraíso, Isabel (1985).

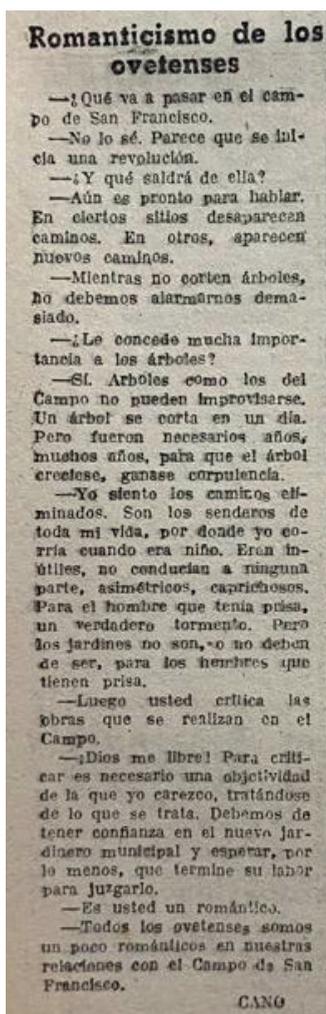
⁴ Todos los poemas de Ángel González han sido extraídos de la antología personal *Palabra sobre palabra*. En la referencia de los textos se indica el año relativo a su publicación original, ya que tiene un valor notorio para comprender el proceso evolutivo del lenguaje poético del autor, sin embargo, el número de página queda ligado a la antología indicada, facilitando así su acceso mediante la antología más asequible del mercado editorial.

el poema «Poética a la que intento a veces aplicarme», del libro *Muestra, corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, 1977. De nuevo, el sentido y la sintaxis concuerdan entre ambos textos, cuyo sujeto lírico se ve envuelto en una frustración con reflejo directo en el espacio:

Para el hombre que tenía prisa, un verdadero tormento. Pero los jardines no son, o no deben de ser, para los hombres que tienen prisa.

Hasta
que el hombre que los mira
—adormecido el viento
la luz alta—
o ve su propio rostro
o —transparencia pura, hondo
fracaso— no ve nada (González, 1977: 315).

Sumada a la coincidencia de significados y estructura sintáctica, interesa destacar la variación que se aprecia respecto al primer poema comentado. «Poética a la que intento a veces aplicarme» pertenece a una publicación datada en 1977. La distancia cronológica conforme al texto en prensa dista en 27 años, algo que contrasta de forma muy notoria si se compara con la equivalencia apuntada en «Para que yo me llame Ángel González». Lejos de desautorizar la permeabilidad entre los dos tipos de lenguajes, esta similitud lingüístico-formal engarza con el desarrollo temático de toda la obra gonzaliana, la cual revela una circularidad manifiesta, pues se erige sobre una serie de temas que nacen de una preocupación radical y que pueden ser observados desde la primera a la última obra.



Ángel González, «Romanticismo de los ovetenses», *La Voz de Asturias*, 19 de enero de 1950.⁵

2.2. «Emparedados con mostaza»: comicidad e ironía como juego paranomástico

Las dos columnas que cierran este conciso corpus son las firmadas bajo el pseudónimo «Belvedere». La uniformidad en la rúbrica se justifica en que ambas se tratan de crónicas deportivas sobre el Real Oviedo. La primera de ellas se tituló «Emparedados con mostaza» y únicamente cuenta con ocho publicaciones fechadas entre el 17 de noviembre y el 3 de diciembre de 1949; es

⁵ De libre acceso, disponible en <<https://bibliotecavirtual.asturias.es/>>.

muy similar en forma y extensión a la sección «Charlas de café», aunque sobresale el modo en que Ángel González dinamiza este tipo de narración, pues entrega al lector un artículo más personal, cargado de repeticiones, analogías y juegos lingüísticos —más próximos al lenguaje poético que al periodismo deportivo—, así como fragmentos cargados de comicidad e ironía. La finalidad de optar por la columna publicada el 25 de noviembre de 1949 se debe a que representa un ejemplo óptimo respecto a todos los rasgos mencionados, tal y como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

La gente se olvida, por el momento, de la lesión de Herrerita, del árbitro Echeve y de los cinco puntos negativos que tiene el Oviedo [...] Esta primera vuelta de La Liga que termina el 4 de diciembre, ha constituido un rudo golpe para el Real Oviedo. Tan grande, el golpe, que van a ser precisos cinco puntos para repararlo [...] Antón, Sará, Cabido, Herrerita y Muñiz. ¿Jugará por fin esa delantera frente al Málaga? A muchos les halaga esa idea. Y a mí, francamente, también «M'halaga» (González, 1949: 1).

La primera observación recae sobre la analogía que el autor establece entre el equipo y un enfermo cuyo golpe requiere de intervención quirúrgica. A través de la doble acepción de la palabra «puntos» —de sutura y unidad de tanteo de la competición liguera— el autor consigue incidir e intensificar la delicada situación futbolística en la que se encuentra el Real Oviedo. Esta relación analógica, basada en la dualidad semántica de los significantes, será una estrategia retórica muy usada por Ángel González a lo largo de toda su obra poética, la cual se complementa con la ambigüedad provocada por los antecedentes sintácticos. El poema «Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas» expone este recurso mediante la confusión provocada a través de la pausa versal: «Elena despertó a las dos y cinco, / abrió despacio las contraventanas / y el sol de invierno hirió sus ojos / enrojecidos. Apoyada / la frente en el cristal» (González, 1967: 210). ¿Es Elena la que está apoyada? o ¿es la frente de Elena la que queda apoyada en el cristal? Las dos posibilidades son correctas, pues ambas imágenes se recrean en el momento de la lectura.

Un segundo rasgo escritural que define la poética de González es la inserción de giros cómicos, sobre todo a partir de 1975, año en el que se fecha el comienzo de su segunda etapa poética. Las razones de esta transición se justifican, precisamente, en la intensificación del humor y la ironía, así como en el «incremento de lo aparentemente prosístico (que) caracteriza este segundo periodo: se abandona un poco la melancolía y se exacerbaban otros rasgos [...] la aceptación del contraste entre vida y muerte con una especie de

estoicismo, de resignación ante los hechos de la vida humana...» (Alarcos, 1996: 199). Interesa, por tanto, la posibilidad de advertir en un texto fechado en 1949, «Emparedados con mostaza», el desarrollo de estructuras cómicas de forma tan explícita, puesto que define el humor como un recurso previo a la escritura poética del autor. En efecto, este fenómeno se intensifica desde 1975, pero no surge como inédito en González; lo más preciso, a partir del estudio de su etapa periodística, sería aducir que re-surge como rasgo compositivo. Existe una declaración del propio poeta en la que reflexiona sobre la presencia de la ironía en toda su obra. Si se lee con atención, considero que puede advertirse cómo el poeta llegó a la conclusión de que ese rasgo, aparentemente preponderante en su segunda etapa, siempre estuvo presente como una actitud indivisible de su proceso creativo, llamado a ser «el fondo o el motivo central del poema»:

Con ese poema («Ayer», *Sin esperanza, con convencimiento*, publicado en 1961) comprendí que la ironía, que empezó siendo en mí y en mi generación una especie de recurso para burlar la censura, era algo más que eso en mí. La ironía se corresponde con la ambigüedad del mundo, el mundo no es sólo una cosa sino muchas a la vez y muy distintas, y la ironía pretende, la ironía se propone decir esa ambigüedad. De manera que la ironía más que un procedimiento retórico en mí ha llegado a ser el fondo o el motivo central del poema (Ortega & Ramírez Ribes, 2008: 14).

El segmento textual que contiene mayor carga humorística se concentra en torno a las siguientes líneas: «¿Jugará por fin esa delantera frente al Málaga? A muchos les halaga esa idea. Y a mí, francamente, también «M'halaga»». Como puede apreciarse, el chiste se forma a partir del juego de palabras contenido en el topónimo «Málaga» a través de la paranomasia surgida mediante el ensordecimiento de la vocal medio palatal [e] y la asimilación con el sonido nasal [m]: Me halaga > M'halaga. El cotejo con la obra poética de González sirve para corroborar que este juego lingüístico es una de las herramientas más comunes para introducir este tipo de chascarrillos; aquí se ofrecen algunos ejemplos representativos que incluyen, además, posibles variaciones formales:

«Monólogo interior»

Manolo go
interiormente za
cuando su mujer dice *fornica* por *formica* (González, 1971: 278).

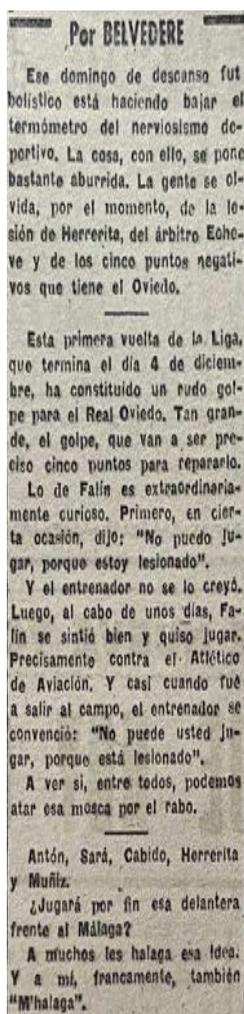
2

Los más dialécticos, los multimillonarios:
nunca se bañan dos veces en el mismo
traje de baño.

3

(Traducción al chino)
Nadie se mete dos veces en el mismo lío.
(Excepto los marxistas-leninistas) (González, 1977: 326).

El primer fragmento, «Monólogo interior», presenta, de forma equivalente, el mismo proceso humorístico que el texto relativo a «Emparedados con mostaza». Se trata de una confusión lingüística posibilitada por la paronomasia que afecta a los términos «*fornica*» y «*formica*». Lo mismo sucede con el título, «Monólogo interior», y los dos primeros versos, los cuales vinculan al sujeto lírico con la situación cómica de forma magistral: «Manolo go interiormente za» frente «Monólogo interior». Todo ello se acrecienta mediante la disposición de las sílabas finales en los versos primero y segundo, los cuales requieren una lectura vertical para acceder al sentido del significante «goza». En lo que compete a «Glosas a Heráclito» se aprecian los dos métodos ya explicados: el segundo poema erige su comicidad a través de la ruptura del horizonte de expectativas sostenida en la pausa versal. El lector espera que la célebre glosa se complete con la frase que ya conoce, sin embargo, pasa a ser testigo de su ruptura a través de un último verso que nada tiene que ver con la semántica original conocida. El tercer poema hace uso, de nuevo, de la paronomasia para fijar el chiste a través del lambdacismo atribuido a una deficiente traducción al chino: río – lío.



Ángel González, «Emparedados con mostaza», *La Voz de Asturias*, 25 de noviembre de 1949.⁶

2.3. «Instantáneas del domingo»: juego lingüístico y temas comunes

La última columna analizada, también firmada por el pseudónimo gonzaliano «Belvedere», responde al título de «Instantáneas del domingo». Fue una publicación que contó exclusivamente con dos fechas: el 6 y el 13 de diciembre. *La Voz de Asturias* no publicaba número los lunes, por lo que la crónica deportiva sobre los sucesos del domingo se imprimía en la tirada de los martes. En este texto se desvelan otros dos rasgos compositivos de Ángel González.

⁶ De libre acceso, disponible en <<https://bibliotecavirtual.asturias.es/>>.

El primero de ellos coincide con lo expuesto hasta el momento, pues se trata del uso de significantes con una fonética similar, los cuales causan impacto humorístico en el lector a través de su disonancia semántica. En este caso particular, la homografía de las palabras permite al autor establecer una correlación literaria que, ante todo, resulta chistosa por el contexto en el que se localiza:

Lo más entretenido, dígallo quien lo diga, es escuchar los diálogos de los espectadores.

– Juega mucho Bazán.

– ¿Quién es Bazán?

– Bazán es aquel muchacho que lleno [sic.] un manchón pardo en la blusa.

– ¿Pardo... Bazán? Ahora ya me suena más su nombre (González, 1949, 2)

La importancia del juego lingüístico en la obra poética de Ángel González no está exclusivamente vinculada al uso cómico o satírico. La lectura de su biografía revela que el autor poseía desde la infancia un gusto particular por los juegos de palabras. Manifestó tal afición, por ejemplo, al acuñar nombres para sus gatos en función del patrón cromático que presentasen: «Greti (inversión de tigre) a todos los gatos de piel atigrada y Topín (inversión de pinto) a todos los gatos con manchas negras y blancas» (García Montero, 2009: 136). La lógica evolutiva de esta tendencia, corroborada en el análisis de su obra periodística, es su incorporación al eje rítmico de las composiciones poéticas. Así, la proximidad fonética y acuñación de nuevas palabras determinó la presencia de aliteraciones, recursos literarios, conexiones semántico-rítmicas, predilección por determinados metros o patrones acentuales. El poema «Calambur» ofrece, mediante el recurso homónimo, un breve arquetipo de esta proyección a través de los versos contenidos en su última estrofa: «dore mi sol así las olas y la / espuma que por tu cuerpo canta, canta / —más por tus senos que por tu garganta— / *do re mi sol la sí la sol la si la*». Asimismo, a través del poema «Siempre lo que quieras» (González, 1971: 261) podrá comprobarse cómo todos estos recursos fijan la estructura versal a través de la unión de la forma y el contenido:

«Siempre lo que quieras»

Cuando tengas dinero regálame un anillo,
 cuando no tengas nada dame una esquina de tu boca,
 cuan|do| no| se|pas| **qué** || **ha|cer**| ven|te| con|mi|go,
 pe|ro| lue|go| no| di|gas || que| no| sa|bes| lo| que **ha|ces**.

Ha|ces| **ha|ces**| de| le|ña _en| las| ma|ña|nas
 y se te vuelven flores en los brazos.
 Yo te sostengo asida por los pétalos,
 como te muevas te arrancaré el aroma.

Pero ya te lo dije:
 cuando quieras marcharte ésta es la puerta:
 se llama Angel y conduce al llanto.

13 s.f.|14 s.m.| óo óoo ó[o] || [o]óo òo óo: 1T1D1T||3T
 15 s.f.|14 s.m.| óo óoo ó[o] || [o]óo òo óo: 1T1D1T||3T

12 s.f.|11 s.m.| óo óoo óo òo óo: 1T1D3T.

El juego referencial del poema se desvela, mayoritariamente, a través de los tres versos escandidos, en cuyas sílabas el término «haces» se ramifica en torno a cuatro fenómenos:

- A. La **cesura abrupta** contenida en el tercer verso: la posición de la pausa entre los dos hemistiquios quiebra el avance lógico de la lectura, puesto que impide la sinalefa canónica que se hubiese establecido entre los significantes 'qué' y 'hacer'. La justificación formal de esta pausa se encuentra en la necesidad de romper con la posible coincidencia de las sílabas tónicas [**qué**_ha|**cér**]; con ello, también se resalta el primer término localizado tras la cesura, indicando así la importancia que va a recaer en este verbo a partir del siguiente verso.
- B. La **anadiplosis**: posible gracias a la posición del verbo 'hacer' en segunda persona del singular del presente de indicativo, 'haces'. Este recurso parte de la derivación del verbo hacer, desplazado desde el verso anterior. Ambas figuras se unen para acompasar la semántica atribuida al receptor del contenido poético, es decir, un tú oprimido por las acciones del sujeto lírico.
- C. La **diáfora**: comprensible a través de la acepción verbal y la nominal: «1. Fabricar, formar algo dándole la forma, norma y trazo que debe tener. 2. Atado de mieses, lino, hierba, leña o cosas semejantes»⁷.
- D. **Combinación de estructuras rítmica**: el ritmo que revelan los versos 3º y 4º se proyecta directamente en el verso 5º. Solo existe discordancia en la supresión de una cláusula binaria. La equivalencia en la distribución acentual recalca, de nuevo, que el sentido del poema se establece en torno al juego lingüístico-fonético provocado por los términos parónimos.

⁷ Definiciones extraídas del DLE en su versión web: (<<https://dle.rae.es/>>).



Ángel González, «Instantáneas del domingo», *La Voz de Asturias*, 13 de diciembre de 1949.⁸

El segundo rasgo compositivo identificable en el texto «Instantáneas del domingo» es la resignificación de refranes y proverbios religiosos. En la poética gonzaliana es habitual encontrar frases ligadas a la mitología cristiana que alteran su forma o contexto para ofrecer una frase alejada de la semántica tradicional. Este proceso revela la inclinación ideológica del autor, pues establece un distanciamiento con la moral impuesta por el régimen. Interesa particularmente que esta división se establezca a partir de la maleabilidad del lenguaje poético; a este respecto, el propio autor, al analizar la obra poética de Juan Ramón Jiménez, realizaba el siguiente apunte:

La «metapoésia», para Celaya, es la concepción de la poesía «como un más allá, un mítico *Wonderland*, y algo, en todo caso, más que literario». El término, en esa acepción, es válido también para JRJ, que hizo todo lo posible por darle razón a Matthew Arnold, quien, según Gabriel Celaya, decía en 1880: «Mucho de lo que hoy pasa por religión y filosofía será reemplazado por la poesía» (González, 1973: 175).

Todo poeta proyecta su propio pensamiento al analizar la obra de otro autor o autora⁹. Por ende, la remisión a la poesía como sistema cultural renovado

⁸ De libre acceso, disponible en <<https://bibliotecavirtual.asturias.es/>>.

⁹ En el caso particular de Ángel González esta afirmación se corrobora al atender a la serie de prólogos que elaboró para otros poetas y artistas: Pedro Casariego Córdoba, Gabriel Celaya, Manuel Lombardero Suárez, Emilio Alarcos, etc.

concuerta con la tendencia a reformular frases y dichos de procedencia católica. En el texto, los ejemplos son algo escasos, pero suficientes para dar fe del proceso descrito; frases como «los últimos serán los primeros» aplicado al contexto futbolístico, alteran su forma para mostrar algo mucho más mundano, pero tangible: «Los últimos, a efectos ligueros, serán tan solo los que descendan». También se encuentra, ya directamente modificada, la oración «aquí paz y después falta». La posibilidad de acceder a los escritos periodísticos gonzalianos no sirve exclusivamente para ratificar la permeabilidad con el medio poético, sino para dar cuenta de cómo evolucionan ciertos rasgos lingüísticos. Nuevamente, se podrá constatar la presencia de este recurso a través de fragmentos pertenecientes a distintos poemas: «El futuro» y «Final conocido»:

«El futuro»
 Pero nada es aún definitivo.
 Mañana he decidido ir adelante,
 y avanzaré,
 mañana me dispongo a estar contento,
 mañana te amaré, mañana
 y tarde,
mañana no será lo que Dios quiera (González, 1961: 94).

«Final conocido»
 Después de haber comido entrambos doce nécoras,
 alguien dijo a Pilatos:
 - *¿Y qué hacemos ahora?*
 Él vaciló un instante y respondía
 (educado, distante, indiferente):
 -**Chico, tú haz lo que quieras.**
Yo me lavo las manos (González, 1972: 279).

CONCLUSIONES

Las tres columnas seleccionadas forman un breve corpus textual que revela una serie de rasgos representativos de la etapa periodística gonzaliana. Como se ha podido observar, la acción de cotejar estos títulos con la obra poética del autor ovetense garantiza la permeabilidad que existe entre ambos medios escriturales. Con todo, pueden extraerse una serie de conclusiones que corroboran la necesidad de profundizar en la etapa periodística de Ángel González. Lo más destacable es que los textos analizados pertenecen a una

etapa anterior a la publicación de *Áspero mundo* (1956). Por ende, los rasgos escriturales identificados en las columnas como la intensificación del humor, la tendencia al chiste, —lógicamente— el prosaísmo, ya están presentes en su totalidad desde su labor periodística.

Este hecho abre una doble vía de análisis: en primer lugar, reformular las bases escriturales sobre las que se asienta el estilo gonzaliano y, en segundo, replantear el resurgir de estos rasgos en torno a la censura. Si el propio autor, junto a parte de la crítica, indicaba que el aparato censor influyó en el surgimiento de nuevas estrategias para eludir las tachaduras, debe tenerse en cuenta que en su mayoría ya pueden ser apreciadas en esta serie de artículos. Desde esta lógica sería erróneo discriminar etapas poéticas desde rasgos que ya habían aparecido anteriormente. Lo más acertado sería proponer que esta serie de herramientas poéticas y narrativas no surgen como inéditas ante el aparato censor, sino que resurgen como núcleos de pensamiento ya practicados porque resultan especialmente útiles para el propósito citado.

Por último, debe comprenderse que el corpus seleccionado supone una pequeña muestra respecto a la totalidad de artículos que conforman la labor periodística gonzaliana. Es de suma importancia entender que el tema de las columnas no debe influir en el análisis por parte del crítico. Los textos aquí expuestos son, en su mayoría, relativos al ámbito futbolístico. Como se ha podido comprobar, el hecho de que esté ligado a un aspecto tan alejado del lenguaje poético no debe restar valor a su estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1969): *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- BAEHR, Rudolf (1973): *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.
- CANDEL VILA, Xelo (2018): «Los expedientes de la censura franquista sobre la poesía de Ángel González», *Materia de recuerdo y de nostalgia*, coord. Araceli Sánchez Torre y Leopoldo Iravedra, Oviedo: Universidad de Oviedo: pp. 461- 476.
- CILLERUELO, José Ángel (1990), «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González», *Anthropos*, 109, pp. 60-63.
- DEBICKY, Andrew (1987): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1958-1971*, Madrid: Júcar.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2007): «Cuestión de palabras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 35-41.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Mañana no será lo que Dios quiera*, Barcelona: Penguin.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994): *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid: Edaf.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008): *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ, Ángel (1956): *Áspero mundo*, Madrid: Adonais.
- GONZÁLEZ, Ángel (2000): *101 + 19 = 120 poemas*, Madrid: Visor.
- GONZÁLEZ, Ángel (1981): *El grupo poético del 27*, Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ, Ángel (1949): «Emparedados con mostaza», *La Voz de Asturias*, 25 de noviembre.
- GONZÁLEZ, Ángel (1949): «Instantáneas del domingo», *La Voz de Asturias*, 13 de diciembre.
- GONZÁLEZ, Ángel (2002): *La música y yo*, Madrid: Visor.
- GONZÁLEZ, Ángel (2008): *La voz de Ángel González. Poesía en la Residencia*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- GONZÁLEZ, Ángel (1977): *Muestra, corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid: Turner.
- GONZÁLEZ, Ángel (2010): *Palabra sobre palabra*, Barcelona: Seix Barral.
- GONZÁLEZ, Ángel (1972): *Procedimientos narrativos*, Santander: La isla de los ratones.
- GONZÁLEZ, Ángel (1950): «Romanticismo de los ovetenses», *La Voz de Asturias*, 19 de enero.
- GONZÁLEZ, Ángel (1961): *Sin esperanza con convencimiento*, Barcelona: Colliure.
- GONZÁLEZ, Ángel (1971): *Breves acotaciones para una biografía*, Las palmas: Inventarios provisionales.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972): *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- ORTEGA, JULIO & RAMÍREZ RIBES, MARÍA (2008): *El hacer poético*, Veracruz: Colección Entre Mares.
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Madrid: Gredos.
- PAYERAS GRAU, María (2014): «Imagen de Ángel González», *Prosemas*, 1, pp. 13-37.
- PAYERAS GRAU, María (2009): *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2010): *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid: CSIC.
- VALVERDE, Fernando (2015): *La construcción de la identidad literaria. De Berceus a Ángel González*, Madrid: Visor.

LITERATURA ITALIANA

La polemica marinista attraverso i commenti all'*Adone*: L'*Occhiale* di Tommaso Stigliani e la *Difesa* di Girolamo Aleandro¹

PAULA GREGORES PEREIRA
Universidade de Santiago de Compostela

Riassunto: Una delle polemiche letterarie più note del Seicento italiano è quella che vide l'*Adone* di Giambattista Marino al centro del dibattito attorno al nuovo stile barocco. La pubblicazione del controverso poema motivò la produzione di una serie di commenti in detrazione del poema, che originarono, di conseguenza, la comparsa di tutta una serie di scritti apologetici. Si procede, in questo contributo, ad analizzare l'*Occhiale* di Tommaso Stigliani, che critica acerba e polemicamente il capolavoro marinista, in paragone con la *Difesa* scritta in risposta da Girolamo Aleandro per procedere a determinare gli assi attorno a cui gira la polemica partendo da quelli che sono forse i due testi più rilevanti del dibattito.

Parole chiave: Giambattista Marino, marinismo, Tommaso Stigliani, Girolamo Aleandri, *Adone*

Abstract: *One of the most well-known literary controversies of the Italian Seicento is the one that revolved around Giambattista Marino's Adone, at the centre of the debate surrounding the new Baroque style. The publication of this controversial poem led to the production of a series of critical commentaries against it, which consequently gave rise to a whole series of apologetic writings. In this contribution, we proceed to analyse Tommaso Stigliani's Occhiale, which harshly and polemically criticizes the masterpiece by Marino, in comparison with the Difesa written in response by Girolamo Aleandro, in order to determine the main points around which the controversy revolves, starting from what are perhaps the two most relevant texts of the debate.*

Keywords: Giambattista Marino, marinismo, Tommaso Stigliani, Girolamo Aleandri, *Adone*

¹ Il presente articolo si inquadra tra le attività realizzate dal *Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN* (GI-1377) dell'*Universidade de Santiago de Compostela* finanziato dal Plan Galego IDT della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06. Il contributo fa anche parte del progetto di tesi di dottorato *La questione dei generi nella drammaturgia italiana del XVII e XVIII secolo*, diretto dal professore Javier Gutiérrez Carou e finanziato tramite l'*Ayuda para la formación de Profesorado Universitario* (FPU22/0595) del Ministerio de Universidades spagnolo.

Nel canto IX dell'*Adone* (1623), Giambattista Marino (Napoli, 1569-1625) indica, dopo aver lodato la poesia di Ariosto, di Tasso e di Guarini che

- 183 [...]

Seguir voleano, e de la nobil gara

Dubbia ancor la vittoria era tra questi,

quand'ecco fuor d'un cavernoso tufo

sbucar difforme e rabbuffatto un gufo.
- 184 «O quanto o quanto meglio, infame augello,

ritorneresti a l'infelice grotte,

nunzio d'inausti auguri, al sol rubello,

e de l'ombre compagno e de la notte.

Non disturbar l'angelico drappello,

vanne tra cave piante e mura rotte

a celar quella tua fronte cornuta,

quegli occhi biechi e quella barba irsuta.
- 185 Da qual profonda e tenebrosa buca,

nottula temeraria, al giorno uscisti?

Torna là dove sol mai non riluca

tra foschi orrori e lagrimosi e tristi.

Tu trionfi cantar d'invitto duca?

Tu di mondi novelli eccelsi acquisti?

Tu, de l'Invidia rea figlio maligno,

Di pipistrel vuoi trasformarti in cigno?»

(Marino, 2015: 942-943)²

Questo *gufo* «difforme e rabbuffato»³ è Tommaso Stigliani (1573-1651)⁴, che già prima della pubblicazione del capolavoro marinista —si tenga conto che molti dei canti dell'*Adone* circolavano già manoscritti (vid. Marino, 2015: 6-7)— aveva cominciato a sviluppare una dura critica contro di esso che arriverà al suo apice, nel 1627, con la pubblicazione del *Dello Occhiale. Opera difensiva del cavalier fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini* (d'ora in poi, *Occhiale*), un lungo commento in cui, attraverso un'analisi minuta del poema, si scaglia contro lo stile

² Si vedano al riguardo le considerazioni di Stigliani (1627: 255-256) e la replica di Aleandri (1629: 372-373).

³ Gli uccelli vengono adoperati da Marino per le critiche di carattere personale: «gli uccelli sono, in questo caso, rumorosi, fuori luogo e ridicoli e l'allegoria viene utilizzata da Marino non per svelare significati morali nascosti nel testo, né come scudo, ma per provocazione e critica personale» (Fingerle, 2020: 5).

⁴ Emilio Russo richiama l'attenzione sul fatto che «Stigliani era da diversi anni avversario principale di Marino sulla scena letteraria, in una battaglia sorda e ostinata, non aliena di colpi alle spalle, e all'inizio degli anni '20 si era disposto a comporre una critica durissima indirizzata all'*Adone*, ancora prima che l'opera mariniana vedesse la luce» (Marino, 2015: 7-8).

marinista nel suo insieme⁵. Questo testo genera un gran numero di risposte, fra cui spicca la *Difesa dell'Adone*, poema del cav. Marini di Girolamo Aleandro per risposta all'*Occhiale* del cav. Stigliani (d'ora in poi, *Difesa*) di Girolamo Aleandro. Va sottolineato che, sebbene siano numerosi i partecipanti alla polemica, Stigliani e Aleandro rappresentano i due estremi fra cui si muovono gli intellettuali che vi presero parte lungo il Seicento⁶.

1. STRUTTURA E CONTENUTO DEI COMMENTI

Stigliani —che afferma nella Prefazione dell'*Occhiale* una volontà «non d'esercitar dispetto verso l'autore ma d'usar correzione verso l'opera» (Stigliani, 1627: 13)— struttura la propria analisi in due censure: la prima dedicata a trattare complessivamente ciò che lui considera i difetti generali della composizione del poema, e la seconda orientata all'analisi dettagliata delle singole stanze⁷. La prima parte —che si arricchisce a partire dagli esempi illustrati nella seconda— è divisa in ventisette capitoli in cui Stigliani espone le diverse questioni alle quali prestare attenzione nel momento di comporre un'opera letteraria e analizza l'*Adone* secondo le medesime. La seconda censura, il commentario vero e proprio, si organizza seguendo lo schema di canti e di stanze del poema. Nel caso della *Difesa* —coerente con la volontà esplicita dell'autore di presentare la propria opera come risposta all'*Occhiale*—, la struttura è esattamente la stessa: il volume si divide in una risposta alla prima e una risposta alla seconda censura che pretendono di replicare alle critiche sollevate da Stigliani.

L'autore dell'*Occhiale* parte dall'ascrizione dell'*Adone* alla categoria di poema eroico, seguendo la prospettiva aristotelica, motivo per cui passa a giudicarlo determinando il suo livello di adattamento alle caratteristiche, a suo avviso, proprie di questo genere letterario. Aleandro, tuttavia, sostiene che non si può pretendere che Marino segua rigidamente il modello di opere

⁵ L'*Adone* di Giovan Battista Marino fu protagonista, sin dalla sua pubblicazione (1623), di una delle polemiche letterarie più importanti del Seicento. Il poema fu composto mediante un processo alquanto controverso (Marino si rivolgeva alle fonti classiche per recuperarne modelli tematici e strutturali che poi rielaborava volendo creare uno stile marcato dalla novità in una permanente ricerca della meraviglia) che, per i suoi detrattori «gli procurò l'accusa di essere 'ladro' delle opere altrui» (Ferroni, 1991: 262).

⁶ Sulla polemica marinista nel suo insieme si vedano Guardiani (2002), García Aguilar (2003 e 2007) e Riga (2015). In particolare, su Stigliani e Aleandri è specialmente rilevante Riga (2015: 103-104). È interessante anche lo studio introduttivo di Mónica García Aguilar al *Mondo nuovo* di Stigliani, in particolare il capitolo intitolato *Il Mondo Nuovo en la crítica literaria del Seicento italiano: Alessandro Tassoni y los marinistas* (García Aguilar, 2003: 167-202).

⁷ «Dapoiche abbiamo nella prima censura mostrati i mancamenti dell'*Adone* secondo il tutto è tempo di registrar nella seconda i mancamenti delle parti» (Stigliani, 1627: 133).

come l'*Iliade* o l'*Orlando Furioso*, poiché il suo obiettivo è appunto quello di «dilungarsi con nuova forma di poema epico» (Aleandri, 1629: 4) per giungere a nuove soluzioni, guardando all'esempio di autori come Dante o Petrarca.

Stigliani fissa quattro prospettive con le quali si deve passare in rassegna il poema: la composizione della favola, la locuzione e lo stile, l'articolazione del discorso e il carattere. Nel caso della prima, devono essere rispettati nove parametri: unità («esser una»), completezza («esser compita»), magnificenza («esser grande»), adeguatezza nell'organizzazione degli episodi («esser bene episodata»), equilibrio tra felicità e miseria («che sia ravigliata»), capacità di generare meraviglia («che sia mirabile»), verosimiglianza («esser credibile»), lieto fine («esser gioiosa») e varietà («esser varia»). Aleandro, tuttavia, non conviene con questa classificazione, che, dal suo punto di vista, oltre a non essere coerente, rivela l'arroganza di Stigliani, che, allontanandosi dai precetti aristotelici per configurarla, si auto-dichiarerebbe superiore allo scrittore della *Poetica*.

Secondo quanto esposto nell'*Occhiale*, l'*Adone* non rispetterebbe l'unità (cap. III), poiché Marino farebbe convivere, in un solo poema, numerose linee narrative e molteplici personaggi principali. Inoltre, non articolerebbe la favola nelle tre parti percettive (inizio, medio e fine) —minando il principio dell'«essere tutta» (cap. IV)— dato che mancano elementi, si incorre nell'aggiunta di sezioni superflue e si presentano parti disorganizzate e/o sproporzionate tra di loro. Di fatto, Marino disorganizza lo schema di inizio, medio e fine in molti casi e presenta un inizio eccessivamente ridotto rispetto al mezzo. L'*Adone* non rispetterebbe nemmeno l'«esser grande» (cap. V) —che fa riferimento all'estensione della favola (proporzionale all'estensione e alla complessità dell'argomento)— sviluppando, in venti canti, un argomento brevissimo: Adone, oggetto dell'infatuazione di Venere, fugge da un Marte geloso solo per essere ucciso da un cinghiale, dopodiché viene trasformato in un fiore⁸. Passando all'organizzazione degli episodi (cap. VI), Stigliani denuncia le carenze nell'incastro degli stessi, così come la loro mancanza di adeguatezza e la loro sovrabbondanza. L'*Adone* si caratterizzerebbe, insomma, per l'accoppiamento di un gran numero di episodi indipendenti e

⁸ Si veda il commento che Stigliani include nella seconda censura alla conclusione del canto XI («nel presente undecimo canto l'autor dovea ragionevolmente finire il poema, perché qui finisce la favola. Onde tutti i nove canti seguenti son superflui. Ma a fargli ogni sorte di piacere, gli si poteva tollerar l'allungarlo per tutto il sestodecimo, in cui è la coronazione d'Adone di là dalla quale tutto è aggiunto indarno, di che si sono addute le prove al suo luogo»; Stigliani, 1627: 287), reiterato anche nel XVI («col fin di questo canto dovea finir ragionevolmente la favola, se pur non nell'undecimo, come si disse» Stigliani, 1627: 362) e le considerazioni che Giovanni Pozzi riferisce nella sua *Guida alla lettura* (Marino, 1988: 18-19).

inconsistenti che rendono il poema «una grandissima farraggine di disgresioni» (Stigliani, 1627: 38-39). La quinta condizione che la favola deve rispettare è quella per cui la felicità e la miseria devono essere presentate in modo proporzionale; una deve seguire l'altra (cap. VII), cosa che non accade nell'*Adone*, che presenta entrambe in modo indipendente, senza riuscire a integrarle in modo organico. Inoltre, il poema non sarebbe in grado di generare meraviglia (cap. VIII),⁹ ovvero, di raggiungere quello che sarebbe il suo scopo primario, poiché tutte le storie che presenta, basate sulla tradizione classica, sono già note. Si passa poi alla settima condizione della favola —per Stigliani la più importante, in quanto essenziale per conquistare la fiducia dell'uditorio—, la verosimiglianza, trasgredita direttamente dal momento in cui si presentano personaggi flagrantemente falsi —divinità pagane— che compiono azioni inverosimili. Inoltre, poiché l'azione si basa sulla reiterata messa in scena di divinità che fanno progredire l'argomento sempre attraverso miracoli, trasformazioni e amori, viene meno anche la varietà (cap. XI), che fa riferimento proprio alla capacità di presentare personaggi e situazioni diverse tra loro. Si trasgredisce, per di più, la condizione del lieto fine (cap. X), poiché Adone muore, Venere non ottiene ciò che vuole e Marte cade in disgrazia.

Aleandro risponde a queste critiche affermando che derivano prevalentemente da una manifesta incomprendimento dell'opera di Marino da parte di Stigliani e procede a smantellare sistematicamente i suoi argomenti, benché, in molti casi, prenda di mira gli esempi proposti per illustrare le critiche. Innanzitutto, per quanto riguarda l'unità d'azione, afferma che, sebbene nel poema si faccia riferimento a un gran numero di personaggi, il loro legame con Adone, l'asse attorno al quale gira l'intera favola, ne giustifica la presenza. Inoltre, in relazione al parametro della completezza, indica che l'autore dell'*Occhiale* non avrebbe compreso né la nozione di 'principio', né il modo in cui le parti si collegano e si completano fra di loro, poiché una lettura attenta del poema permette di capire che la fuga di Adone è l'elemento che scatena l'azione —e non il fatto che Venere si sia innamorata di lui—, il che giustifica l'inizio dell'opera proprio con questa fuga e non con il racconto degli amori, la cui narrazione viene spostata a un secondo momento. Alejandro elogia inoltre la capacità di Marino di prolungare in modo interessante un argomento marcatamente breve, affermando che questo è uno dei molti motivi per cui suscita meraviglia e ammirazione nel lettore. Sostiene anche che tutti gli episodi della favola, oltre a essere perfettamente interconnessi,

⁹ Che è identificata con l'«ignoranza di cagione» (Stigliani, 1627: 47) e consiste nella presentazione di cose inaspettate, nuove o diverse.

sono pertinenti e sufficienti. Inoltre, parlando della successione dalla felicità alla miseria o viceversa, Aleandro ricorda che Aristotele riporta questo parametro a un'ottica globale e non frammentaria come invece farebbe Stigliani applicandola alle singole parti dell'opera, il che denuncerebbe, per di più, la sua incomprendimento della *Poetica*. Tornando alla meraviglia, Aleandro ammette che i temi, i motivi e i personaggi di Marino non sono nuovi, anzi; ciò che è nuovo è il modo in cui vengono presentati. La meraviglia risiede quindi nell'esecuzione, nella forma, e non tanto nel contenuto del poema, che, proprio perché proveniente dalle fonti classiche, non può essere giudicato per la sua verosimiglianza, parametro non pertinente alla poesia, dal momento in cui «niuna cosa è più lontana dall'arte del poeta quanto la verità delle cose» (Aleandro, 1629: 9). Non è neanche applicabile la condizione del lieto fine, che in realtà deriverebbe dal fraintendimento di essa da parte di Stigliani, che avrebbe distorto il concetto di diletto, condizione della favola che non si riferisce alla sua conclusione, ma al fatto che l'imitazione sia eseguita felicemente, ovvero, che sia costruita in modo verosimile, coerente con se stessa e non lasci niente in sospeso. Va notato che Aleandro, curiosamente, non affronta la questione della varietà —forse in un'implicita ammissione dell'impossibilità di difendervi l'*Adone*— riservando il capitolo XI per criticare lo stesso Stigliani, che viene ammonito per l'ipocrisia e irriverenza di cui dà prova dal momento in cui sceglie di censurare elementi che il poema marinista condivide con la tradizione che lo precede, dato che, per antonomasia, condannerebbe, in realtà, tutta la letteratura epica da Omero a Tasso.

Stigliani passa, in un secondo blocco di capitoli (XII-XVII), ad analizzare la locuzione e lo stile. Riguardo alla prima, esamina la chiarezza del poema, nonché la *puritas*, la *perspicuitas* (a cui Stigliani si riferisce come 'convenienza'), l'*ornatus* e la *variatio*. Dal punto di vista della chiarezza, Stigliani condanna l'*Adone* per incorrere costantemente nei «quattro vizi producenti oscurità, che sono l'improprietà, il disordine, la lunghezza e la brevità» (Stigliani, 1627: 71). Inoltre, il poema cade continuamente nel barbarismo¹⁰ e nel solecismo. Paradossalmente, dal punto di vista lessicale, presenta un numero molto limitato di termini, per cui non si può parlare di *variatio*. Tuttavia, il problema più grave si trova nell'*ornatus* —che Stigliani definisce come «ragionevole deviazione dal comune uso del parlare» (Stigliani, 1627: 83)— poiché Marino cade nell'abuso, nella ripetizione, nella pompa e nel plagio.

¹⁰ Infatti, se si prendono in esami i commenti presenti nella seconda censura, si vedrà che l'accusa di barbarismo è una delle più comuni —superata soltanto da quella di plagio— fra le critiche che fanno riferimento alla locuzione.

Aleandro, peraltro, dopo aver affermato che la *perspicuitas* è proprio il parametro che più viene rispettato nel poema, argomenta che accusarlo di *obscuritas* evidenzerebbe piuttosto le carenze interpretative di Stigliani («il giorno è sempre oscuro a' cecchi»; Aleandro, 1629: 52-53). In relazione alle accuse di barbarismo e di solecismo da una parte, e di eccesso di *ornatus* dall'altra (per quanto riguarda la *variatio*, Aleandro riconosce che nel poema si percepisce una certa tendenza alla ripetizione), l'autore della *Difesa* afferma che, nel caso in cui si possa vedere un abuso, questo non sarebbe censurabile, poiché risponde alla necessità, nell'ambito della poesia, di adoperare licenze —il cui utilizzo è corroborato dalla presenza nell'opera dei grandi poeti epici— che arricchiscono la composizione.

A proposito dello stile —che l'autore dell'*Occhiale* separa dalla locuzione considerandolo il risultato di essa (Stigliani, 1627: 90)—, tenendo presente la classificazione classica in asiatico, laconico e attico, Stigliani sostiene che, sebbene l'*Adone*, per la sua condizione di poema eroico, dovrebbe essere assegnato all'ultimo, le caratteristiche di cui abbiamo già parlato —che fanno sì che il critico lo paragoni ai monologhi della maschera del Dottore— rendono la sua forma più vicina a quella dello stile laconico. Aleandro, tuttavia, replica che l'*Adone* (caratterizzato dalla descrizione, con variazioni, di diversi episodi in molteplici luoghi del poema) non sarebbe in nessun caso attribuibile all'asiatico. In questo modo, taccia di superfluo il discorso dell'avversario, ma si astiene dal proporre un'alternativa.

La terza prospettiva con la quale è necessario analizzare il poema, secondo Stigliani, è l'articolazione della sentenza (capp. XVIII-XXIII). Vanno rispettate sei condizioni: verità, concordia, sufficienza, composizione, novità e popolarità. L'*Adone* —pieno di fallacie e di informazioni scientificamente errate— avrebbe dunque errato per falsità. Inoltre, possono esservi rilevate numerose contraddizioni e incongruenze —contrarie, dunque, al principio di concordia— così come dei passaggi superflui o difettosi, ovvero, che trasgrediscono al requisito di sufficienza. Si rompe, inoltre, il principio di composizione mediante l'inversione dell'ordine degli episodi o tramite la loro ripetizione, così come quello di novità —che deve essere identificato sia con il trattamento di temi sconosciuti sia con la riproposizione innovativa di temi noti— in modo tale da cadere, come già indicato in più punti dell'*Occhiale*, nel plagio. Per di più, l'inosservanza del parametro della *perspicuitas* implica anche che non si rispetta nemmeno il requisito di popolarità, definito dalla necessità di trattare, nel poema epico, temi comuni e piani.

Nell'ambito della sentenza, il primo punto in cui Aleandro differisce è l'adeguatezza del concetto di verità, in quanto ritiene che Stigliani abbia confuso 'verità' con 'verosimiglianza' e, dunque, applicato un parametro dell'ambito scientifico alla poesia, il cui obiettivo primario è quello di generare diletto. Per quanto riguarda la concordia e la sufficienza, invece di confutare la tesi dell'avversario, si limita a smontare gli esempi da lui proposti per illustrare i problemi che riguardano questi parametri. Nella quarta condizione, la composizione, troviamo una situazione quasi analoga, benché, accusando direttamente Stigliani di ipocrisia, sposti la sua replica dal piano critico-letterario a quello personale. Insiste sull'attacco allo scrittore parlando della novità: sebbene non neghi il ricorso di Marino a numerose fonti —come già lo stesso poeta affermava—, critica il fatto che Stigliani pretenda che abbia rubato motivi principalmente da lui per due ragioni: da un lato, gli argomenti trattati sono conosciuti da tutti e sono presenti in altri testi, dall'altro, l'insufficiente qualità con cui sarebbero state composte le opere stiglianesche (principalmente il *Mondo nuovo*), escluderebbe che Marino le considerasse degne della sua attenzione (e, tanto meno, degne di plagio). Per quanto riguarda la popolarità, lo scrittore della *Difesa* concorda con le osservazioni di Stigliani relative al tradizionale poema epico, ma richiama l'attenzione sul vero obiettivo del poeta: creare una *nuova* forma di poema epico (come avrebbe fatto Dante in passato), motivo per cui il parametro della popolarità perde pertinenza.

Il quarto elemento a cui prestare attenzione è il carattere (capp. XXIV-XXVI), che si riferisce a ciò che l'autore accetta o rifiuta attraverso la sua composizione letteraria, sia con le parole, sia mediante esempi. Si devono rispettare la bontà, la convenienza e l'uguaglianza. L'*Adone* non rispetta la prima mostrando numerosi vizi, in particolare lascivia e malvagità (due elementi ripetutamente citati nella seconda censura), né la seconda, la convenienza —parametro per cui ai vari personaggi deve essere attribuito un comportamento conforme al loro *status*—, presentando ad esempio una Venere contraria agli innamoramenti. Nemmeno la condizione dell'uguaglianza, che riguarda le caratteristiche innate dei personaggi,¹¹ viene rispettata, poiché l'*Adone* fallirebbe nella delineazione di alcuni personaggi, presentando ad esempio una Psiche che mostra tratti di follia.

Aleandro inizia la sua critica alla concezione di costume con un'analisi del termine utilizzato, per poi affermare che la definizione fornita da Stigliani non corrisponde con quella aristotelica. Discute anche la definizione di

¹¹ Considera che, una volta che un personaggio è delineato in un mito, i tratti che lo definiscono devono mantenersi in qualsiasi rielaborazione che includa detto personaggio.

bontà, concetto che l'autore dell'*Occhiale* identificherebbe con azioni moralmente positive, il che secondo Aleandro non è corretto, poiché costringerebbe, seguendo questa logica, a considerare non validi personaggi come Medea o Edipo, cosa che Aristotele – il quale in realtà parla del livello sociale elevato proprio dei personaggi che devono essere protagonisti della tragedia in luogo dei loro atteggiamenti – non fa mai. Questo cambiamento di concezione fa diventare, in conseguenza, irrilevante il parametro della convenevolezza. Infine, riguardo all'uguaglianza, nega – attraverso lo smantellamento degli esempi forniti da Stigliani – che i personaggi non si comportino in modo coerente con le loro caratteristiche specificamente determinate dalla tradizione.

2. LA STRUMENTALIZZAZIONE DELLE FONTI

Nell'articolazione dei ragionamenti che sostentano entrambi i commenti, sia Stigliani che Aleandro ricorrono ripetutamente a numerose *auctoritates* letterarie e critiche sia dell'antichità classica che della tradizione letteraria italiana, che vengono strumentalizzate allo scopo di rafforzare le rispettive tesi. Nel caso di Stigliani – che afferma addirittura non di argomentare in base ad altri scritti precedenti ma da sé («ad ogni modo io non ho [...] giurato già ma *in verba agistri*, ma solo in testa libera, che specolo col cervello mio proprio e non coll'altrui»; Stigliani 1625, 82) – sono presenti, paragonato a quello adoperato da Aleandro, un numero limitato di fonti (sebbene non siano assenti quanto le loro affermazioni vogliono lasciar intendere). Lungo la *Difesa*, tuttavia, ne troviamo un ventaglio più ampio che include numerosi letterati, intellettuali e teorici, grecolatini e moderni, più o meno conosciuti.

Lungo i commenti spiccano i riferimenti ad Aristotele, le cui opere (*Poetica* e *Retica* in primo luogo) vengono ripetutamente citate sia in forma esplicita che implicitamente. Stigliani si presenta particolarmente ambiguo nel suo atteggiamento rispetto agli insegnamenti aristotelici: infatti, benché di solito si appoggi ai suoi precetti, sono molte le occasioni in cui preferisce rifiutarli o, almeno, modificarli a suo gusto, difendendo la necessità di aggiungere delle modifiche che sorpassano la categoria di semplici sfumature. Questa volontà di aggiustare le regole è uno dei motivi che porta a Aleandro, nella propria replica, a insistere sull'accusa di superbia. Inoltre, richiama anche l'attenzione sulla mancanza di comprensione delle fonti che dimostrano le sbagliate considerazioni di Stigliani¹².

¹² Forse il commento più di rilievo è quello relativo alla nozione di 'bontà' presente nel capitolo XXIV, in cui Aleandro passa in rassegna e spiega il concetto per dimostrare quanto sia diverso da quanto esposto da Stigliani.

Si presenta fondamentale anche la continua ricorrenza di tutta una serie di opere letterarie —*Iliade*, *Odissea*, *Eneide*, *Morgante*, *Orlando furioso*, *Gerusalemme liberata*— che, per Stigliani, simboleggiano ciò che dovrebbe essere il poema epico e che l'autore utilizza lungo tutta la sua argomentazione per esemplificare come, proprio per non conformarsi al modello, l'*Adone* non può in nessun caso essere considerato appartenente alla suddetta tipologia. Le *Metamorfosi* ovidiane, la *Commedia* dantesca, i *Trionfi* petrarcheschi e l'*Amadís de Gaula*, invece, sarebbero per Stigliani esempi di opere che si oppongono alla stessa concezione di poema epico e diventano, dunque, funzionali, attraverso il legame che vi si stabilisce con l'*Adone*, a svalutare il capolavoro marinista. Aleandro, invece, approfitta di queste fonti a scopo laudatorio: afferma dunque che Stigliani ha ragione nel considerare le opere del primo gruppo (alle quali aggiunge il *Pastor fido* di Guarini e *La croce racquistata* del Bracciolini) ascrivibili al poema epico. Tuttavia, sostiene che per non seguire esattamente quegli stessi modelli, quelle del secondo debbano essere escluse. In effetti, capolavori come la *Commedia* spiccano proprio per mettere in campo nuovi modi di sviluppare l'epica senza rompere con i modelli, scopo anche di Marino quando concepì l'*Adone*. Inoltre, proprio per dimostrare che il poema marinista si allontana dalla concezione più classica ma non rompe con i modelli, reitera le fonti del primo gruppo per esemplificare elementi che hanno in comune allo scopo di sostenere che Stigliani, dal momento in cui critica certi aspetti del poema marinista, critica per estensione quelli che, paradossalmente, considera i capolavori del genere, poiché sarebbero elementi che avrebbero in comune.

Un momento di attenzione merita anche l'utilizzo che si fa della produzione poetica di Stigliani, soprattutto del *Mondo nuovo* (1617-1628). Nell'*Occhiale*, il critico cita in numerose occasioni la propria opera per offrire esempi dell'uso corretto di certe risorse letterarie o, più abitualmente, si presenta come vittima di plagio: secondo Stigliani, Marino avrebbe preso diversi elementi —che poi avrebbe rielaborato, storpiandoli, nel momento di includerli nell'*Adone*— del *Mondo nuovo*. Aleandro, dunque, procede a negare le accuse tramite la citazione di passi di opere stiglianescche che servono da esempi di difetti di cui Stigliani accuserebbe l'*Adone*, e che quindi, denotano la superbia del detrattore.

Risulta pertinente fare anche riferimento alle altre fonti su cui gli autori appoggiano le loro argomentazioni. Stigliani fa ricorso a Orazio (principalmente l'*Ars poetica*), Tasso (*Trattato del poema eroico*), Dante (*Commedia*), Virgilio, Terenzio o Lope de Vega, principalmente. Nel caso di Aleandro, si

rende necessario aggiungere alla nomina i nomi di Teocrito (*Idili*), Catullo, Quintiliano, Euripide (*Medea, Orestes*), Platone (*Repubblica*), Natale Conti (*Mitologia*), Fulgencio (*Mitologia III*), Sofocle (*Elettra*), Plauto (*Aulularia*), Cicerone (*Epistole ad Attico*), Petrarca (*Canzoniere*), San Isidoro, Sant'Agostino o Sperone Speroni.

CONCLUSIONE

I commenti oggetto di analisi permettono di intravedere gli estremi intorno ai quali si muovono gli intellettuali che contribuiscono allo sviluppo della cosiddetta polemica marinista. Da un lato, i detrattori dell'*Adone*, con Stigliani come massimo esponente, lo censurano principalmente per non adattarsi alle caratteristiche proprie del poema epico, codificate a partire dalle opere omeriche.

In particolare, nel suo desiderio di criticare gli elementi che compongono l'*Adone*, lo scrittore dell'*Occhiale* non si limita a considerare i parametri propri della poetica —che applica all'opera in generale o ai suoi episodi particolari, a seconda di ciò che serve meglio al suo scopo di condannare il poema—, ma anche della retorica, il che lo porta a cadere in incongruenze argomentative nel tentativo di applicare criteri propri dei testi il cui obiettivo primario è la persuasione o di accusare di vizi come barbarismo o solecismo un'opera che, proprio per il suo carattere poetico —e, dunque, per rispondere a una volontà di *delectare*—, si astiene dall'obbligo di seguire le norme dei testi che hanno la persuasione come obiettivo primario. Tuttavia, come indica Emilio Russo nella sua introduzione al poema,

Per quanto privo di dichiarazioni di poetica a supporto, il lungo impegno parigino sull'*Adone* sottendeva, specie se proiettato sul piano dei poemi maggiori, una scelta alternativa e in qualche misura azzardata. Mentre i principali poeti contemporanei erano alle prese con il registro dell'epica — Bracciolini con la *Croce racquistata*, Stigliani con *Il mondo nuovo* dedicato alle imprese di Colombo, Chiabrera con le prove fuori tono di *Amadeide e Firenze* —, inchiodati tutti a un registro reso obbligato e insieme arduo dal precedente inarrivabile della *Gerusalemme liberata*, il Marino aveva pian piano lasciato a margine l'epica della *Gerusalemme distrutta*, e aveva optato per un poema mitologico dallo scarso spessore ideale (Marino, 2015: 13).

È stato probabilmente questo «scarso spessore ideale» a offendere gli intellettuali —o, piuttosto, il fatto di scrivere controcorrente rispetto alle tendenze teoricamente imperanti— e non tanto le trasgressioni formali in cui incorre.

D'altra parte, come si vede attraverso la *Difesa*, i sostenitori del capolavoro marinista fanno girare tutta la loro apologia attorno a una massima

determinante: Marino cercava di meravigliare e ci è riuscito, per cui non può essere criticato. In particolare, Aleandro s'incetra generalmente sul modo in cui Stigliani sviluppa le sue critiche e non tanto sul loro contenuto. In questo modo, individua nella scarsa conoscenza delle fonti classiche il principale difetto dell'avversario. Inoltre, come abbiamo visto, in molti casi invade il piano personale arrivando all'insulto, trasformando la *Difesa* in un'apologia contro lo scrittore dell'*Occhiale*. Sono particolarmente acute le sue considerazioni riguardo all'utilizzo del *Mondo nuovo*, come fonte di molti episodi ed espressioni del poema, specialmente nei capitoli dedicati alla meraviglia e alla locuzione. Aleandro afferma che, lasciando da parte il fatto che sarebbe quasi impossibile per le date, a Marino non sarebbe mai venuto in mente di plagiare un'opera, secondo lui irrilevante e, in molti sensi, imperfetta. Inoltre, critica la produzione poetica di Stigliani sostenendo che i suoi testi presentino, con maggiore frequenza e gravità, gli stessi difetti condannati in Marino, il che lo rende incapace di giudicare l'*Adone*.

In definitiva, gli argomenti presentati da Stigliani e da Aleandro – per quanto siano influenzati dal rigido rispetto della prospettiva classica nel caso del primo, o dalla censura a livello personale nel caso del secondo – saranno quelli che determineranno il dibattito successivo, che ruoterà principalmente attorno a questi stessi assi. In ogni caso, sia il detrattore dell'*Adone* che il suo difensore partono da un concetto fondamentale: la novità compositiva intrinseca al poema (un'aberrazione secondo Stigliani, ma la maggiore riuscita di Marino secondo Aleandro) che certamente ha raggiunto l'obiettivo che l'autore cercava: non passare inosservato.

BIBLIOGRAFIA

- ALEANDRO, Girolamo (1629): *Difesa dell'Adone poema del cav. Marini di Girolamo Aleandro per risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani*, Venezia: Giacomo Scaglia.
- CARMINATI, Clizia (2020): *Tradizione, imitazione, modernità Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa: ETS, 2020.
- FERRONI, Giulio (1991): *La letteratura barocca*, en id., *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano: Einaudi, pp. 259-280.
- FINGERLE, Maffalena (2020): «“É tempo perduto che se ne faccia parola”? Il ruolo degli animali nelle allegorie dell'Adone di Giovan Battista Marino», *Fillide*, 20, pp. 1-12.
- GARCÍA AGUILAR, Mónica (2003): *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de Il mondo nuovo de Tommaso Stigliani*, tesis de doctorado dirigida por M^a Dolores Valencia Mirón, Universidad de Granada

[En línea: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/4404/tesis.pdf?sequence=1>. Fecha de consulta; 19/04/2023]

- GARCÍA AGUILAR, Mónica (2007): «Alessandro Tassoni y Angelico Aprosio: lectura crítica del *Mondo Nuovo* de Tommaso Stigliani», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 14 [En línea: www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-10-MondoNouvo.htm. Fecha de consulta: 19/04/2023]
- GUARDIANI, Francesco (2002): «Le polemiche secentesche intorno all'Adone di Marino», *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma: Salerno, 177-197.
- MARINO, Giovan Battista (1988): *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi.
- MARINO, Giovan Battista (2015): *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano: BUR, 2 voll, vol. 1.
- RIGA, Pietro Giulio (2015): «Polemiche e sodalità intorno a Marino: Il caso delle strigliate di Andrea Barbazza», *Studi Secenteschi*, LVI, pp. 103-116.
- STIGLIANI, Tommaso (1627): *Dello Occhiale. Opera difensiva del cavalier fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia: Pietro Carampello.

«Mi piace, o nobili donne...»: las fuentes de la retórica femenina en el prólogo de la *Elegia di Madonna Fiammetta*

MARIA FRANCESCA LOFFREDO
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La *Elegia di Madonna Fiammetta* es la obra de Giovanni Boccaccio en la que el autor interpreta la voz de una mujer enamorada, esta cuenta su propia historia a otras mujeres. Desde el prólogo queda claro como el escritor, a través de la voz de la homónima protagonista, utiliza unas técnicas retóricas procedentes de los manuales de la *ars praedicandi*: la *sententia*, la *propositio* y la *invocatio*. El presente estudio pretende demostrar que Boccaccio se sirve de estos recursos para atraer e informar al público y también crear una atmósfera favorable para seguir leyendo los nueve capítulos posteriores.

Palabras clave: Boccaccio; *Elegia di Madonna Fiammetta*; Historia de las mujeres; Literatura italiana; Edad Media.

Abstract: *The Elegia di Madonna Fiammetta is Giovanni Boccaccio's work, in which the author interprets the voice of a woman in love. She tells her own story to other women. From the prologue it is clear that the writer, using his main character's voice, employs some rhetorical techniques from the manuals of the ars praedicandi: the sententia, the propositio and the invocatio. This study aims to demonstrate that Boccaccio uses these resources to attract and inform the public and to create a favourable atmosphere for reading the nine subsequent chapters.*

Keywords: Boccaccio; *Elegia di Madonna Fiammetta*; History of women; Italian literature; Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

La *Elegia di Madonna Fiammetta* se conforma como obra en prosa en la que Giovanni Boccaccio interpreta la voz de la homónima protagonista, narrando en primera persona una íntima experiencia amorosa y psicológica. Escrita en torno al 1343-1344, su estructura recuerda un largo soliloquio en forma de libro «da lei alle innamorate donne mandato¹» (Delcorno, in Boccaccio

¹ «por ella a las mujeres enamoradas enviado» (Boccaccio 1989: 3).

1994b: 23). El texto consta de un prólogo y nueve capítulos, en los cuales Fiammetta relata su propia historia, desde el primer encuentro con el amado Pánfilo hasta el consecuente abandono para advertir a otras mujeres sobre los peligros del amor.

La fuente principal de la *Elegia* son las *Heroidas* de Ovidio, de las cuales Boccaccio retoma las modalidades propias del monólogo femenino para que la dama cuente sus vivencias (Crescini 1887: 156-162). Sin embargo, son evidentes las relaciones con numerosas tradiciones pretéritas reelaboradas y reunidas por el autor en una única narración de carácter elegíaco. Durante su juventud él dejó junto a su familia el pequeño pueblo toscano de Certaldo para mudarse a la floreciente Nápoles. En este lugar tuvo la oportunidad de frecuentar los ambientes culturales de la prestigiosa corte de Roberto I de Anjou, donde confluían tradiciones literarias clásicas y vulgares. Con el propósito de facilitar la identificación de las fuentes en el *corpus* de Boccaccio, Di Girolamo y Lee (1995: 142-161) idearon un relevante criterio metodológico para su clasificación en cuatro niveles intertextuales: el «testo-fuente específico», cuando se observa una relación lineal y directa con otro texto; el «racconto-fuente», cuando la trama coincide con la de otro o más textos; el «tema-fuente», cuando se repite un elemento presente en otro texto; por último, el «genere-fuente», cuando el texto sigue un género específico. No obstante, más allá de las prestigiosas convergencias intertextuales, desde el prólogo de la *Elegia* queda claro como Boccaccio, a través de la voz de Fiammetta, utiliza también varias técnicas retóricas procedentes de los textos anteriores. Su propósito es no sólo de cautivar e informar a la audiencia, sino también crear una atmósfera enfática para seguir leyendo los nueve capítulos posteriores. Entre estas técnicas encontramos: la *sententia*, en el incipit de su discurso; la *propositio*, a través de la cual la protagonista anuncia al comienzo el argumento, las razones de su intervención y el género literario en torno al cual se construye la narración; así como la *invocatio*, una súplica a la divinidad pronunciada por la misma Fiammetta para que la apoye en el proceso de composición.

Este artículo pretende examinar los recursos mencionados propios de los manuales de la *ars praedicandi* que Boccaccio readapta y emplea para establecer el mecanismo de la *captatio benevolentiae* hacia el público femenino.

1. EL PÚBLICO DE MUJERES

Boccaccio dirige abiertamente la *Elegia* a un destinatario, basándose en la principal fuente de esta obra: las *Heroidas*. Los dos textos convergen principalmente a nivel del «*genere-fonte*» y del «*tema-fonte*». A pesar de esto, mientras las heroínas ovidianas envían las epístolas al hombre amado, Fiammetta dirige el «libretto» específicamente a las «nobili donne». Además, niega expresamente la lectura a los varones:

mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. Né m'è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga, anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sì miseramente in me l'acerbità d'alcuno si discuoopre, che gli altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei² (Boccaccio 1994b: 23).

Tanto en la lírica provenzal como en la poesía del Dolce Stil Novo, las mujeres habían sido introducidas como destinatarias de los poemas de amor. Como aliadas ayudaban al poeta a conquistar a su amada y se oponían a todos aquellos que deseaban hacerle daño. Este *topos* literario remonta sus raíces socioculturales en la tradición antigua y en los estereotipos de género que atribuían a las damas determinadas características naturales como la sensibilidad y la bondad (Giunti 2002: 118-120). Por lo tanto, las mujeres deberían poseer una aguda comprensión del amor o, dicho a la manera de Dante, el «*intelletto*» que las convierte en confidentes perfectas para escuchar las íntimas declaraciones del versificador³. Siguiendo esta tradición, Boccaccio utiliza la voz de Fiammetta para dirigirse a otras jóvenes enamoradas y, al mismo tiempo, prohíbe la lectura a una categoría específica. De hecho, la narradora habla únicamente a las mujeres, porque está convencida de que los hombres no la entenderían e incluso se burlarían de su dolor. La exclusión de esta específica categoría (quien no es capaz de amar) es un *topos* que Boccaccio retoma a nivel del «*tema-fonte*» desde los *Amores*, otra relevante obra de Ovidio⁴. Efectivamente, el poeta latino niega la lectura a las damas

² «me place, oh nobles señoras, en el corazón de las cuales amor más que en el mío tal vez felizmente mora, narrando mis casos voveros, si puedo, piadosas. No me cuido de que mi hablar llegue a los hombres; sino que, en cuanto yo pueda, del todo se lo niego, pues tan miseramente en mí la crueldad de uno se muestra que, a los otros semejantes imaginando, más bien escarecedora risa que piadosas lágrimas vería en ellos» (Boccaccio 1989: 3).

³ En el capítulo XIX de la *Vita Nuova* encontramos la composición *Donne che avete intelletto d'amore*, es decir: «damas que tenéis entendimiento de amor» (Alighieri 2000: 143).

⁴ *Amores*, II, 1: «procul hinc, procul este, severae! / Non estis teneris apta theatra modis. / Me legat in sponsi facie non frigida virgo / et rudis ignoto tactus amore puer» (Ovidio 1963: 91); es decir: «¡lejos de aquí, manteneos lejos, mujeres respetables!, no sois un auditorio apropiado a mis tiernos versos. Que me lea la muchacha que no se queda impasible ante la presencia de su prometido» (Ovidio 1988: 93).

excesivamente severas y se dirige directamente a las mujeres que optan por vivir libremente las pasiones. Más tarde, durante la Edad Media, tanto los trovadores provenzales como los versificadores de la escuela poética siciliana y del Dolce Stil Novo, también prohibían explícitamente sus escritos a los malhablados y a los villanos incapaces de experimentar sentimientos nobles⁵. Asimismo, es emblemático el ejemplo de la composición *Donne ch'avete intelletto d'amore*, presente en la *Vita Nuova*, en la que Dante recomienda la lectura de sus propios versos exclusivamente a mujeres y hombres cortesés⁶. En tal contexto las damas sensibles al amor representan el auditorio perfecto para escuchar la triste historia de pasión contada por Fiammetta.

2. LA SENTENTIA

La *Elegia* se abre con un prólogo como es habitual en la mayoría de las obras de Boccaccio. De hecho, para plasmar los incipits de sus textos el autor suele utilizar unos recursos retóricos procedentes de la tradición antigua y los adapta a los criterios de su propia época (Ceccarelli 2018: 80). Entre estos, encontramos en primer lugar la *sententia* que la misma protagonista pronuncia al principio de la *Elegia*: «Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno⁷» (Boccaccio 1994b: 23). La mujer empieza su narración informando proverbialmente a los lectores de que es cosa común para los míseros, es decir quien sufre, lamentarse extremadamente cuando advierten que alguien sienta compasión por ellos. A través de esta declaración de caracterización lírica, Fiammetta anuncia la desafortunada condición en la que vive y el deseo de contar su propia historia a quien sabrá escucharla con clemencia. Concretamente, la narradora emplea la fórmula «a proverbium sumitur initium», dicho de otra forma, empieza el discurso con una oración universalmente válida para las

⁵ Es famoso el caso de *Donna me prega* de Guido Cavalcanti, en el que el autor declara que no escribió su poema para quien es incapaz de sentir amor: «Tu poi sicuramente gir, canzone, / là 've ti piace, ch'io t'ò sì adornata / ch'assai laudata sarà tua ragione / da le persone ch'anno intendimento / di star con l'altre tu non ài talento» (Cavalcanti 2011: 161). Es decir: «Tú puedes segura ir, canción, / allá donde te place, así adornada / por demás loada será tu razón / por las personas de entendimiento / de estar con otras, no tienes ganas» (Cavalcanti 1978: 113).

⁶ *Vita Nuova*, XIX: «E se non vuoi andar sì come vana, / non restare ove sia gente villana: / ingegnati, se puoi, d'esser palese / solo con donne o con omo cortese, / che ti merranno là per via tostana. / Tu troverai Amor con esso lei; / raccomandami a lui come tu dei» (Alighieri 1977: 32). Es decir: «Y si no quieres ir en vano, / no permanezcas donde haya gente villana: / intenta, si puedes, manifestarte/ sólo a damas y a hombres cortesés, / que te llevarán allí rápidamente. / Encontrarás a Amor junto a ella; confíame a él, como debes» (Alighieri 2000: 147).

⁷ «Suele en los míseros nacer el deseo de lamentarse cuando por ellos discernen o advierten compasión en algunos» (Boccaccio 1989: 3).

circunstancias que llevaron a su enunciación. Esta es una de las principales recomendaciones de los maestros de retórica en los manuales de la *ars prae-dicandi* (Faral 1924:267). Efectivamente, Cicerón afirmó en el *De Inventione* que en su exordio un discurso debe presentar «sentiarum et gravitatis plurimum» (Cicerone 1998: 104), es decir, mucho entusiasmo y solemnidad. El orador romano escribió esta obra, muy conocida también en los ambientes culturales angevinos donde el joven Boccaccio se formaba⁸, con el fin de elevar el discurso e impresionar a los miembros de un tribunal. Siglos después, los autores medievales adaptaron estos recursos judiciales ciceronianos al ámbito de la literatura. En su *Ars versificatoria*, Mathieu de Vendôme sugiere empezar una composición con un «proverbium», o sea, un enfático enunciado de entendimiento común⁹. Otros maestros de retórica como Everardo el Alemán, Geoffrey de Vinsauf y Johannes de Garlandia continuaron la misma línea de pensamiento (Faral 1924: 55-59). Consecuentemente, los contenidos expresados en la *sententia* del íncipit representan los elementos más importantes para atraer de forma inmediata la atención del público hacia el narrador, otorgando solemnidad al discurso y orientando sobre la lectura. Boccaccio utiliza la funcionalidad de este inicio para la mayoría de sus obras¹⁰, con el fin de difundirlas y ganarse la aprobación de los lectores. Por esta razón emplea una expresión relevante relacionada con el tema tratado en el texto.

En la *Elegia* la *sententia* inicial sirve para presentar a la misma Fiammetta que, afligida por las penas del amor, desea compartir su historia y aliviar su dolor. Podemos observar una convergencia a nivel del «tema-fonete» con la *Vita Nuova*, aunque no en el íncipit. En esta obra encontramos a Dante que, sufriendo por Beatrice, derrama lágrimas liberadoras cuando se da cuenta que está siendo observado por otra mujer que entiende su desconsuelo:

⁸ La *sententia* también se menciona en el primer libro de la *De Institutione Oratoria* de Quintiliano: «Sententiae quoque et chriae et aetiologiae subiectis dictorum rationibus apud grammaticos scribantur, quia initium ex lectione ducunt: quorum omnium similis est ratio, forma diversa, quia sententia universalis et vox, aetologia personis continetur» (Quintiliano 1975: 13-14); así como en el tratado *Rhetorica ad Herennium*, atribuido durante la Edad Media a Cicerón, lo cual fue copiado por el mismo Boccaccio en el manuscrito autógrafo *Pluteo 52 10*.

⁹ *Ars versificatoria*: «praemittendum est generale proverbium, id est communis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accomodat» (Vendôme 2012: 38). Es decir: «hay que introducir previamente un proverbio general, esto es, una sentencia común, a la que el uso da crédito, la opinión común concede la aprobación» (Vendôme 2012: 39).

¹⁰ Una *sententia* abre el *Decameron* y muchos de sus cuentos (I 1,3; I 3,4; I 7,3; II 1,2; II 3,4; II 6,3; II 7,3; II 9,3; III 1,3; III 2,3; III 5,3; IV 2,5; IV 3,4; IV 6,4; IV 7,4; IV 8,3; V 2,3; V 6,3; V 8,3; V 10,3; VI 4,3; VI 5,3; VII 5,3; VII 6,3; VII 9,3; VII 10,3; VIII 7,3; VIII 10,3; IX 2,4; IX 4,3; IX 5,3; IX 9,3; IX 10,3; X 2,4; X 8,3). Un íncipit análogo también se puede observar en la *Epistola Consolatoria a Pino de' Rossi*, en el *Trattatello in laude a Dante*, en las *Esposizioni sopra la Commedia* y en el *Corbaccio* (Ceccarrelli 2018: 82).

Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta. Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io sentii allora cominciare li miei occhi a volere piangere¹¹ (Alighieri 1977: 64-65).

Delcorno (1979: 253) señala una relación de interdependencia entre el texto de Dante y la Elegía gracias a los términos clave «miseri» y «compassione». En efecto, el poeta sugiere a Boccaccio la manera de introducir la triste historia de Fiammetta. La admiración hacia Dante es tan manifiesta que incluso el Decameron, obra maestra del autor de Certaldo, presenta una sententia en el proemio donde aparecen los «afflitti» de los que dice «è umana cosa aver compassione¹²» (Boccaccio 1999: 5).

3. LA PROPOSITIO

Tras pronunciar la enfática afirmación inicial y escoger su público favorito, Fiammetta declara las razones por las cuales quiere contar su propia historia a través del uso del *verbum cupiendi* «mi piace». Su propósito es conmovér a las lectoras y encontrar consuelo haciendo eco de su propio dolor. Además de esto, anticipa también el tema en torno al cual se construirá el discurso:

E acciò che il tempo più nel parlare che nel piagnere non trascorra, brevemente allo impromesso mi sforzerò di venire, da' miei amori più felici che stabili cominciando, acciò che da quella felicità allo stato presente argomento prendendo, me più che altra conosciate infelice¹³ (Boccaccio 1994: 23-24).

Boccaccio, sirviéndose de la voz de Fiammetta, emplea una *propositio*. Este recurso retórico consiste en anunciar al comienzo de un discurso el tema tratado y las motivaciones que habían llevado a su formulación. Cicerón menciona esta técnica en *De Inventione*, útil para «exponere summam argumentationes» (Cicerone 1998: 134). Durante la Edad Media la *propositio*, expuesta también en el tercer libro de la *De Institutione Oratoria* de

¹¹ *Vita Nuova*, XXXV, 3: «Entonces descubrí a una noble dama, joven y muy bella, que desde una ventana me miraba con tanta compasión, que parecía que en torno a ella se había reunido toda piedad. Y, ya que los infelices cuando ven que los demás se compadecen de ellos, rompen a llorar más rápidamente, casi como si se compadeciesen de ellos mismos, sentí entonces que mis ojos querían derramar lágrimas» (Alighieri 2000: 201-203).

¹² «Humana cosa es tener compasión de los afligidos» (Boccaccio 1994a: 109).

¹³ «Y para que el tiempo más en hablar que en llorar no trascorra, brevemente a lo prometido me esforzaré en venir, sobre mis amores más felices que estables comenzando, para que de aquella felicidad al estado presente tomando conocimiento, a mí más que a ninguna sepáis infeliz» (Boccaccio 1989: 4).

Quintiliano¹⁴, fue trasladada desde el ámbito jurídico al literario. De hecho, en muchas líricas los poetas declaran explícitamente que decidieron escribir por amor. Por ejemplo, los trovadores provenzales recurrían a fórmulas como «chançon ferai», «lors chanterai» o «chanter m'estuet» para anunciar la temática amorosa de las canciones y afirmar que las compusieron por razones sentimentales (Dragonetti 1979: 142-144). De igual manera, también Dante revela el argumento afectivo de sus Rime e ilustra los motivos íntimos que lo llevaron a componerlas¹⁵.

Fiammetta alude también al género específico en el que podría colocarse la *Elegia*:

voi, leggendo, non troverrete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimolate da molti disiri; nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gl'impetuosi sospiri, le dolenti voci e i tempestosi pensieri, li quali, con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l'amata bellezza hanno da me tolta via¹⁶ (Boccaccio 1994: 23).

La narradora se dirige directamente a sus lectoras y las informa de que en el libro no encontrarán ninguna referencia a las fábulas griegas o a las batallas épicas. La obra tratará el tema del amor, lo cual está inexorablemente relacionado a las lágrimas que definen el género elegíaco. También en otros de sus textos, Boccaccio se preocupa de guiar al público (Ceccarelli 2018: 84-85). Ciertamente, el autor de *Certaldo* retoma esta tendencia a partir de la lírica trovadoresca, en la que los poetas recurren a fórmulas introductorias

¹⁴ «Propositio utique prohoemium et id quale, próxima huic narratio, quae lex narrandi, propositio post hanc vel, ut quibusdam placuit, excursio, tum certus ordo quaestionum, ceteraque quae, velut si aliter facere fas non sit quidam tamquam iussi secuntur. Erat enim rhetorice res prorsus facilis ac parva si uno et brevi praescripto containeretur» (Quintiliano 1975: 61).

¹⁵ En dos *Rime* Dante utiliza una *propositio* crónologica y temáticamente cercana a la *Elegia* de Boccaccio. *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, LXXIV: «lo vi dirò del cor la novitate, / come l'anima trista piange in lui, / e come un spirto contra lei favella/ che vien pe' raggi della vostra stella» (Alighieri 2002: 44); la traducción literal sería: «Yo os diré las novedades del corazón, / como el alma triste llora en él, / y como un espíritu habla contra ella / que viene por los rayos de vuestra estrella». *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, LXXXII (colocada también en el incipit del tercer tratado del *Convivio*): «diporrò giù lo mio soave stile, / ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore; / e dirò del valore, / per lo qual veramente omo è gentile, / con rima aspr'e sottile» (Alighieri 2002: 72-73); la traducción literal sería: «dejaré mi dulce estilo, / que he empleado para tratar el amor / y hablaré del valor, / por lo que veramente el hombre es bondadoso, / con rima dura y sutil».

¹⁶ «vosotras, al leer, no encontraréis fábulas griegas adornadas con muchas mentiras, ni troyanas batallas manchadas de mucha sangre, sino amorosas, nacidas de muchos deseos, en las cuales ante vuestros ojos aparecerán las miserables lágrimas, los impetuosos suspiros, las dolientes voces y los tempestuosos pensamientos que, con agujón continuo molestándome, la comida, el sueño, los alegres tiempos y la amada belleza, juntamente me han quitado» (Boccaccio 1989: 3).

para revelar la adhesión de sus textos a un género específico (Sanguineti y Scarpatti 2013: 118).

4. LA INVOCATIO

El prólogo de la *Elegia di Madonna Fiammetta* se concluye con una *invocatio*:

Ma primieramente, se de` miseri sono i prieghi ascoltati, afflitta sì come io sono, bagnata dalle mie lagrime, priego, se alcuna deità è nel cielo, la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera, e così le faccia possenti, che quali nella mente io ho sentite e sento l'angoscie, cotali l'una profferi le parole, l'altra, più a tale officio volonterosa che forte, le scriva¹⁷ (Boccaccio 1994: 24).

La súplica hacia una divinidad es un lugar común recurrente en los incipits y en los epílogos de muchas obras de la antigüedad. En efecto, era costumbre pedir la ayuda de un ser superior antes de empezar a componer el texto, así como agradecerle al final por el apoyo brindado. En la *Elegia*, Fiammetta invoca la deidad para que ayude su memoria y sostenga la temblorosa mano con el fin de poder llevar a cabo el proceso de redacción de la obra. La divinidad en cuestión no está bien especificada, aunque se podría relacionar al panteón griego-romano por las frecuentes referencias a la mitología clásica que caracterizan la narración. Así, durante su etapa juvenil en Nápoles, Boccaccio se mueve en un horizonte literario fuertemente relacionado a la tradición antigua. En el *Filocolo* y el *Teseida*, que son las primeras obras del autor, los dioses invocados en el exordio son los mismos que se solían rezar en la Roma de los tiempos lejanos¹⁸. En cambio, en el proemio del

¹⁷ «Pero primeramente, si de los míseros se escuchan las plegarias, afligida tal como estoy, bañada con mis lágrimas, ruego si alguna deidad hay en cielo cuya santa mente esté por piedad hacia mí tocada, que a la dolente memoria ayude, y sostenga la temblorosa mano a la presente obra, y las haga tan poderosas que cual en la mente he sentido y siento la angustia, tales la una profiera las palabras, la otra, más para tal officio con voluntad que con fuerza, las escriba» (Boccaccio 1989: 4).

¹⁸ Desde el libro I del *Filocolo*: «Ma però che, come di sopra è detto, insufficiente mi sento sanza la tua grazia, o donatore di tutti i beni, ad impetrar quella quanto più posso divoto ricorro, supplicandoti, con quella umiltà che più può fare i miei prieghi accetevoli, che a me, il quale ora nelle sante leggi de' tuoi successori spendo il tempo mio, che tu sostenghi la mia non forte mano alla presente opera, acciò che ella non trascorra per troppa volontà sanza alcun freno in cosa la quale fosse meno che degna essaltatrice del tuo onore, ma moderatamente in eterna laude del tuo nome la guida, o sommo Giove» (Boccaccio 1938: 8); es decir: «Si bien, como ya dije antes, incapaz me siento sin tu gracia, ¡Oh, benefactor de todos los bienes!, para obtenerla devotamente a ti recurro, suplicándote con toda humildad que pueda hacer aceptable mi súplica, que a mí, que ahora consumo el tiempo en el estudio de las santas leyes de tus sucesores, me guíes a través de mi no fuerte mano, en la presente obra, para que ella, por un exceso de deseo, no se deje llevar sin freno alguno a una empresa que no fuese digna

Decameron coexisten elementos de la tradición pagana y cristiana a través de una *invocatio* a «Iddio» y «Amore¹⁹» (Boccaccio 1999: 7). Fue a partir de la mitad del siglo XIV que el autor de Certaldo se acomodó definitivamente a los cánones del cristianismo, debido a que la lírica medieval había absorbido las influencias de la poesía de inspiración religiosa. Evidentemente, los autores de versos sagrados solían invocar la ayuda del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo (Dragonetti 1979: 145). Como ejemplo, en muchas canciones de los trovadores provenzales observamos una auténtica oración a Dios o a Jesús Cristo en el íncipit (Sanguineti y Scarpati 2013: 124-125). Además, también los poemas de amor escritos desde Dante a Petrarca están repletos de referencias cristianas. En este marco, Boccaccio adapta en prosa dichas características propias de la lírica para dirigir la súplica al único Dios cristiano en las obras que escribió durante la madurez. Entre estas, encontramos el *Trattatello in laude di Dante*, el *Corbaccio* y la *Genealogia deorum gentilium*²⁰. Sin duda, el empleo de la *invocatio* otorga solemnidad y, junto a los demás recursos retóricos empleados en la redacción de la *Elegia* previamente mencionados, logra involucrar al público y propiciar la lectura de los capítulos que seguirán.

CONCLUSIÓN

Desde el prólogo de la *Elegia de Madonna Fiammetta*, podemos observar unas llamativas convergencias intertextuales entre la obra y sus fuentes. Sin embargo, el discurso de la protagonista se caracteriza también por el empleo de una gran variedad de técnicas retóricas procedentes de los manuales de la *ars praedicandi*.

exaltadora de tu honor. Guíala pues moderadamente, para que sirva de eterna alabanza de tu nombre, ¡Oh, sumo Júpiter!» (Boccaccio 2004: 78). Desde el libro I del *Teseida*: «Siate presenti, o Marte rubicondo / e tu, Madre d'Amor, col tuo Giocondo / e lieto aspetto, e 'l tuo Figliuol veloce / co' dardi suoi possenti in ogni mondo; / e sostenete la mano e la voce / di me, che intendo i vostri effetti dire / con poco bene e pien d'assai martire» (Boccaccio 2015: 8-9); La traducción literal sería: «Estad presentes, oh rubicundo Marte/ y tu, Madre de Amor con tu gozoso/ y feliz aspecto, y tu Hijo veloz/ con sus poderosos dardos en todos los mundos;/ y sostened mi mano y mi voz,/ porque quiero contar vuestras azañas/ que me lastimaon y llenaron de mucho sufrimiento».

¹⁹ «que Dios quiera que así sea, le den gracias a Amor, que liberándome de sus ataduras me ha concedido poder atender a sus deseos» (Boccaccio 1994a: 112).

²⁰ El *Trattatello in laude a Dante* y el *Corbaccio* presentan una *invocatio* en la que el autor pide el apoyo de la deidad para que le proporcione inspiración y sostenga su mano. Observamos lo mismo en el *Filocolo*, el *Teseida* y en la *Elegia di Madonna Fiammetta*, aunque en una perspectiva que no es cristiana. Por otro lado, es muy curioso el caso de la *Genealogia deorum gentilium*. Esta obra es una recopilación en latín de mitos paganos, en la que el autor invoca constantemente la ayuda de Dios para llevar a cabo el proceso compositivo (Ceccarelli 2018: 94-96).

El propósito principal de Boccaccio, mediante la voz de Fiammetta, es cautivar la atención de sus lectoras para presentar a la narradora y su triste historia. Por esto emplea la *sententia* ciceroniana en el incipit, siguiendo estrictamente las recomendaciones de Mathieu de Vendôme en la *Ars Versificatoria*. Más tarde, el autor se preocupa de orientar a las espectadoras hacia el tema tratado en el texto, el género en el cual se puede adscribir y las razones que habían llevado a su composición. Para lograrlo se sirve de una *propositio*, otro recurso ciceroniano de uso común en la lírica medieval desde los trovadores a Dante. Por último, la *invocatio* pronunciada por Fiammetta se relaciona a las súplicas a las divinidades de las grandes obras de la antigüedad y otorga solemnidad al discurso de la dama.

En conclusión, el sabio uso de la retórica es fundamental para plasmar un prólogo capaz de cautivar, guiar e impresionar al auditorio elegido: el público femenino sensible al amor de procedencia dantesca. Además, en términos generales, el exordio de la Elegía resulta extremadamente útil para inducir a la lectura a todos aquellos que deseen descubrir una historia contada magistralmente por una mujer en la ficción literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (1977): *Vita Nuova*, ed. Edoardo Sanguineti, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, Dante (2000): *Vita Nuova: nueva lectura*, trad. Isabel González, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea
- ALIGHIERI, Dante (2002): *Rime*, ed. Domenico De Robertis, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 3.
- BOCCACCIO, Giovanni (1938): *Il Filocolo*, ed. Salvatore Battaglia, Bari, Laterza.
- BOCCACCIO, Giovanni (1989): *La elegía de doña Fiammetta*, trad. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta.
- BOCCACCIO, Giovanni (1994a): *Decameron*, trad. María Hernández Esteban, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- BOCCACCIO, Giovanni (1994b): *Elegía di Madonna Fiammetta*, ed. Carlo Delcorno, in id., *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, V, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO, Giovanni (1999): *Decameron*, ed. Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- BOCCACCIO, Giovanni (2004): *Filocolo*, trad. Carmen F. Blaco Valdés, Madrid, Editorial Gredos.
- BOCCACCIO, Giovanni (2015): *Teseida*, ed. Edvige Agostinelli e William Comenan, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo.
- CAVALCANTI, Guido (1978): *Rime (Florencia, 1250-1300)*, trad. Jorge Aulicino, Milano, biblioteca Universale Rizzoli.

- CAVALCANTI, Guido (2011): *Rime*, ed. Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci editore.
- CECCARELLI, Chiara (2018): «Prologhi ed epiloghi in *Fiammetta e Corbaccio*: un'analisi tematica», *Chroniques italiennes web*, 36, pp. 80-107.
- CICERONE, Marco Tullio (1998): *De inventione*, ed. Maria Greco, Lecce, Congedo.
- CRESCINI, Vincenzo (1887): *Contributi agli studi sul Boccaccio con documenti inediti*, Torino, Loescher.
- DELCORNO, Carlo (1979): «Note sui dantismi dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, XI, pp. 252-294.
- DI GIROLAMO, Costanzo, Charmaine LEE (1995): «Le fonti», *Lessico critico decameroniano*, ed. Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 142-161.
- DRAGONETTI, Roger (1979): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution a l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints.
- FARAL, Edmond (1924): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Parigi, Champion.
- GIUNTI, Claudio (2002): *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- OVIDIO NASONE, Publio (1963): *Amorum libris tres*, ed. Peter Brandt, Hildesheim, Georg Olms verlagsbuchhandlung.
- OVIDIO NASONE, Publio (1988): *Amores*, trad. Angela Palacios Martín, Badajoz: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1975): *De Institutione Oratoria libri*, ed. J. Cousins, Paris, Les Belles Lettres.
- SANGUINETI, Francesca, Oriana SCARPATI (2013): «Comensamen comensarai. Per una tipologia degli incipit trobadorici», *Romance Philology*, 67, pp. 113-138.
- VENDÔME, Mateo de (2012): *El arte del Verso*, ed. y trad. M^a del Rosario Neira Piñeiro, Madrid, Arco/Libros S.L.

Dagli *Ingannati* senesi all'ipertesto ruediano: per uno studio drammaturgico e linguistico dei personaggi forestieri di Giglio e Guiomar

MATTEO TAMBORRINO
Università di Pisa

Resumen: *Gl'Ingannati* (representada por la primera vez durante el Carnaval de Siena de 1532) tuvo un amplio eco en Europa entre los siglos XVI y XVII, gracias al éxito editorial del texto escrito por la Academia de los Intronatos; de hecho, la obra – con nada menos que diecisiete ediciones impresas en el espacio de unas pocas décadas – pronto se convirtió en el arquetipo de una densa serie de reescrituras dramáticas y narrativas, hasta *La noche de reyes* por William Shakespeare. La *Comedia de los Engañados* por Lope de Rueda también – publicada póstumamente en 1567 por Juan Timoneda en una versión depurada, entre recortes y revisiones, por miedo a la censura – forma parte de esa articulada «cadena de engaños», todos descendientes (más o menos directamente) de la fuente sienesa. El artículo por lo tanto, además de resaltar – a través de un rápido sondeo – el cociente de intertextualidad entre los dos dramas, pretende detenerse en las figuras extranjeras del hidalgo Giglio por un lado, protagonista de tres entreactos cómicos en el modelo intronático, y de la negra Guiomar de otra, exótica contrapartida que el dramaturgo español introduce dentro de su propia reedición (y encarnada por él mismo). El estudio de los dos personajes, realizado en perspectiva comparada, pretende restituir tanto su peso teatral como su extrañeza lingüística, sin dejar de lado las implicaciones socio-antropológicas que los envuelven.

Palabras clave: *Gl'Ingannati*, *Comedia de los Engañados*, Academia de los Intronatos, Teatro italiano del Renacimiento, Siena, Lope de Rueda, Siglo de Oro.

Abstract: *Gl'Ingannati* (performed for the first time during the Siennese Carnival of the year 1532) had a wide echo in Europe between sixteenth and seventeenth century, thanks to the editorial success of the text, composed by the Intronati Academy; the work in fact – counting no less than seventeen printed editions in the space of a few decades – soon became the archetype for a dense series of dramatic and narrative rewritings, up to *Twelfth Night* by William Shakespeare. Lope de Rueda's *Comedia de los Engañados* – published posthumously in 1567 by Juan Timoneda in a purged version, among cuts and revisions, for fear of censorship – is a part of that complex «chain of deceptions», all descendants (more or less directly) by the Siennese source. The paper, therefore, in addition to highlighting – through a quick survey – the intertextual traits among the

two plays, intends to dwell on the foreign figures: on one side, Giglio, the protagonist of three comic interludes into the intronatic model; on the other, Guiomar, exotic counterpart introduced by the Spanish playwright and interpreted by himself. The analysis of the two characters (the captain and the negra), conducted in a comparative perspective, aims to restore both their theatrical importance and their linguistic bizarreness, without neglecting the socio-anthropological implications which envolved them.

Keywords: *Gl'Ingannati*, *Comedia de los Engañados*, *Intronati Academy*, Italian Renaissance theatre, Siena, Lope de Rueda, Golden Age.

1. UNA PREMESSA

Il motivo di Lelia, «fantasma teatrale dell'eroina vestita da uomo, che affronta peripezie e sofferenze in nome dell'amore generoso e patetico» (Pieri, 2009: 30), ebbe larga eco tra Cinque e Seicento, grazie anche alla fortuna editoriale conosciuta dal testo intronatico (Cerreta, 1980: 34-45; Concolino, 1989: 199-228); l'opera —contando ben diciassette edizioni a stampa— divenne presto archetipo per una fitta serie di riscritture, drammatiche e narrative, fino alla *Twelfth Night* di William Shakespeare.

Fu dunque il dramma senese, altamente performativo e poco letterario, a fungere da cartamodello per una vasta filiera di rimaneggiamenti: dapprima nutrì la rielaborazione di Bandello, dopodiché se ne servì Belleforest per la traduzione francese di quella medesima novella, che ispirò in seguito Rich nella stesura dell'*Apolonius and Silla* (1581), probabile fonte della *Dodicesima notte* (Marinai 2015: 219). Si tenga presente che opere come *Gl'Ingannati* nascevano non tanto per la lettura, quanto come «text for performance» (Andrews, 1982: 26); il copione era in altri termini il residuo verbale, il consuntivo, di un'azione in primo luogo vissuta sulla scena (o in uno spazio a essa assimilabile). Tale discorso è tanto più valido se applicato alle opere oggetto d'indagine, frutto da un lato dell'ingegno di scaltriti dilettanti (al bisogno, *amateur* della scena), dall'altro di un attore-autore di professione (quale era appunto il sivigliano Rueda).

È bene inoltre ricordare con Pieri (2009: 30), in via preliminare, che il successo di cui godette *Gl'Ingannati* determinò comunque una netta scissione del «testo dal suo contesto» d'origine: l'opera si ridusse infatti in breve tempo —complice anche la perdita d'indipendenza della Repubblica senese nel 1559— a mero simulacro tragicomico, riadattato all'occorrenza per comporre intrecci che ora sfrondevano ora arricchivano quello di partenza. In molti rifacimenti veniva per esempio azzerato qualsiasi ricordo del *Sacrificio*, *pageant* allegorico-misogino in versi celebrato la notte dell'Epifania del

1532 a mo' di prologo alla recita degli *Ingannati*, del rito —a sua volta— elegante palinodia (Tamborrino, 2020: 70-82); in altre «traduzioni», invece, venivano programmaticamente cassati il prologo di taglio metateatrale o i siparietti legati al fanfarone Giglio¹.

In questa sede ci si soffermerà soltanto su due tappe della lunga tradizione di inganni —fonte intronatica e *comedia* ruediana— cercando di evidenziarne «il quoziente d'intertestualità» (Guidotti, 1985: 184). Senza la pretesa di sostituirsi alle già memorabili pagine sull'argomento, si cercherà di offrire qualche spunto auspicabilmente utile al dialogo fra testi, inestricabilmente avvinti, al di là di evidenti differenze, dal ritornare di certi temi. Il contributo sceglie così di focalizzarsi sull'analisi delle figure forestiere: dall'*hidalgo* degli *Ingannati*, protagonista di tre *sketch* nel modello intronatico, alla *negra* Guiomar, esotica *counterpart* introdotta dal commediografo andaluso nelle maglie del proprio rifacimento (e da lui stesso, peraltro, interpretata). Lo studio dei due personaggi —condotto in prospettiva comparatistica— mira a restituirne tanto il peso teatrale quanto la bizzarria linguistica, senza tuttavia trascurare le implicazioni socio-antropologiche che li avvolgono, nella consapevolezza che la comicità generata da entrambe le caratterizzazioni non sia affatto disgiunta da un movente politico (o comunque da una relazione con l'attualità storica).

2. LO SPACCONO BEFFATO: L'*HIDALGO* GIGLIO

Avviamo l'esame delle relazioni genetiche entro la fitta selva di varianti fin qui descritta partendo proprio dagli *Ingannati*, opera dal forte «*imprinting* performativo» (Pieri, 2008: 14). La creazione collettiva degli accademici Intronati fu allestita a Siena, presso la Sala Grande del Consiglio del Palazzo Comunale, a mo' di acme dei festeggiamenti del Carnevale del 1532, nel giorno di Martedì Grasso, il 12 febbraio. In quell'occasione si era data appuntamento la *crème* della società cittadina, costituita principalmente da

¹ Nella novella xxxvi della II parte della sua raccolta —*Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne*—, Matteo Bandello elimina consapevolmente la figura intronatica: la cancellazione di Giglio appare scontata non tanto per questioni di tenuta scenica (molti novellieri introducevano infatti nei propri testi feroci satire antispagnole), «quanto per la sua estraneità agli interessi del Bandello, lombardo errante, svincolato dalla problematica di un personaggio che nasceva [...] geograficamente ben individuato» (Guidotti, 1985: 192), culturospecifico. Ciononostante, la novella resta ancorata, come la commedia, a uno spazio (la città di Jesi) e a un *milieu* social (il ceto medio urbano) assai specifici; la *vis* polemica è invece, sottilmente, dirottata verso altri, antichi, referenti, come traspare dall'affresco offerto da parte di Bandello (1993: 287) del Sacco di Roma.

gentildonne² cui il prologo (Intronati, 2009: 34) si rivolgeva esplicitamente attraverso un cortese omaggio.

La *pièce* fu rappresentata per festeggiare la riapertura dell'Accademia —allora guidata da Alessandro Piccolomini— e il rasserenamento della vita repubblicana dopo un periodo di forti contrasti, culminati nel Sacco di Roma del 1527: si trattò dunque «di un carnevale particolarmente gioioso, dato che la guarnigione spagnola aveva appena lasciato Siena e la recente nomina del marchese del Vasto, al posto dell'odiato don Ferrante Gonzaga, lasciava sperare un miglioramento del clima politico e di conseguenza culturale» (Concolino, 2015: 67). L'occupazione iberica si era resa necessaria per sedare le rivalità fra le opposte fazioni dei filopapali e dei filoimperiali, i cui tumultuosi scontri avevano indotto l'organo centrale di governo, la Balìa, a sospendere qualsiasi forma di vita associata. La tregua siglata con la pace di Bologna (che appianava provvisoriamente i contrasti tra Clemente VII e Carlo V) inaugurò una nuova fase creativa per la città di Siena, che —libera da sponsorizzazioni cortigiane e forte della propria vocazione editoriale— appariva «come un centro di produzione e di consumo teatrale peculiare, dove gli spettacoli recitativi e drammatici si [rivolgevano] a un'utenza cittadina molto identificata, di cui [esprimevano] vitali istanze politiche e culturali» (Pieri, 2013a: 67; Pieri, 2010: 259).

Nel panorama comico rinascimentale *Gl'Ingannati* rappresenta, accanto alla *Mandragola*, «un *unicum* carico di futuro, tanto più eccezionale perché scaturisce da una comunità relativamente decentrata e provinciale» (Pieri, 2009: 13). Il copione fu verosimilmente vergato in un breve lasso di tempo: di certo si trattò di più degli ironici «tre dì» (Intronati, 2009: 35) menzionati nel prologo, ma con ogni probabilità non furono impiegate per la stesura più di tre o quattro settimane. L'*equipe* di giovani eruditi che compose e allestì l'opera possedeva vaste competenze filologico-antiquarie – nel 1530, per esempio, avevano tradotto i *Captivi* di Plauto (Pieri, 2013b: 165-169) – nonché grande versatilità nell'*ars* oratoria e recitativa. Abilità, queste ultime, maturate grazie alle numerose occasioni festive che avevano allietato la vita della città e di cui gli Intronati erano stati gli zelanti artefici. «L'eccellenza senese sarà [in seguito] esportata fuori di Siena da una diaspora di

² La preminenza delle figure femminili e la loro natura (*pro*)attiva —si pensi a Lelia o alla stessa Pasquella, geniali orditrici di inganni— è un tratto ricorrente nella produzione intronatica: le «nobilissime donne» (Intronati, 2009: 34) senesi invocate nel Prologo agli *Ingannati* erano solite infatti partecipare assai più liberamente che altrove alla vita mondana e accademica, arrivando finanche a fondare, a metà Seicento, un simposio-gemello, l'Accademia delle Assicurate, nata per gemmazione da quella degli Intronati.

intellettuali» (Pieri, 2015: 63), maestranze e comici (dilettanti, ma anche professionisti), che raggiunsero il Veneto, Roma o —valicando le Alpi— la Francia e la Spagna.

Sono attestate, allo stato attuale degli studi, due riprese degli *Ingannati* dopo la recita del Carnevale senese: l'una a Napoli, tenutasi nel 1545 presso il Palazzo del Principe di Salerno, Ferrante di Sansaverino (Seragnoli, 1980: 42-45)³; l'altra, felsinea, allestita nel 1556, come hanno mostrato le recenti ricerche di Lorena Vallieri (2018: 312).

Esaurita la doverosa premessa, si rimanda all'autorevole introduzione anteposta da Florindo Cerreta (1980: 18-33) alla propria edizione critica per ulteriori ragguagli sullo stile dell'opera e sulla sua trasmissione. Meriterà qui, tuttavia, un breve accenno soltanto l'intreccio, da cui tuttavia il personaggio di Giglio —focus della presente indagine— risulta completamente avulso⁴:

Due *senes*, i mercanti Gherardo [Foianni] e Virginio [Bellenzini], [...] aspirano a diventare consuoceri. Gherardo, vedovo e padre di Isabella, vorrebbe sposare Lelia, figlia di Virginio, che ha subito, durante il sacco di Roma, gravi danni finanziari e soprattutto la perdita del figlio Fabrizio (gemello di Lelia), di cui non si hanno più notizie. Ma la fanciulla, reduce dalla violenza subita ad opera delle truppe spagnole durante la prigionia, è innamorata del giovane Flamminio, che un tempo l'ha amata ma poi si è dimenticato di lei e si è invaghito di Isabella; e dunque, resa audace dalla disperazione e da tante traversie, fugge dal convento in cui si trova momentaneamente ospitata, si traveste da uomo e riesce a porsi come paggio al servizio dello stesso Flamminio, che non la riconosce e la impiega quale messaggera del suo corteggiamento. È Isabella però a innamorarsi di lei, credendola un uomo, e di qui si genera l'intrigo, a cui concorrono attivamente Clemenzia, balia e complice affettuosa di Lelia, e Pasquella, serva e mezzana della rivale. Il ritorno improvviso di Fabrizio dalla prigionia, accompagnato dal suo pedagogo e dal servo Stragualcia, produrrà una serie di inevitabili scambi di persona e quindi le agnizioni risolutrici, con la finale ricomposizione matrimoniale [...]: Isabella sposerà Fabrizio e Lelia, finalmente riconosciuta e riamata, avrà il suo Flamminio (Pieri, 2009: 20).

³ Nel cast partenopeo figura tal Luigi Dentice, poliedrico artista già coinvolto nel dittico senese *Sacrificio/Ingannati*. Questo dato testimonia l'esistenza di una «linea attorica» che dalla Toscana discende in Campania. Non si può peraltro dimenticare che, immediatamente dopo la caduta della Repubblica, Siena passò agli spagnoli, venendo temporaneamente annessa ai domini del Sud Italia di Filippo II.

⁴ Ciononostante, è proprio Giglio —nella scena II.III— a rivelare un dettaglio fondamentale per lo sviluppo del *plot* principale, relativo al colore albino delle vesti di Lelia/Fabio: «Quien? Aquel mucciaccio qu'es todo vestido de blanco?» (Intronati, 2009: 84). Si tratta di un particolare importante in quanto motore dell'equivoco comico: anche il nuovo venuto, Fabrizio (il gemello perfettamente identico a Lelia nelle sue vesti maschili), sarà infatti abbigliato alla stessa maniera e dunque confuso con la sorella *en travesti*.

Come si anticipava, la linea erotica *en travesti* si lega a una sottotraccia fatta di comici intermezzi, di cui sono protagonisti i personaggi servili da un lato e lo spagnolo Giglio dall'altro, avido millantatore, a tempo debito *ingannato* dalla mezzana Pasquella.

Va innanzitutto precisato che *Gl'Ingannati* si distingue per la sua «dirompente carica di realtà» (Pieri, 2012: 155), per la sua contestuale essenza di dramma satirico. Uno degli effetti più evidenti di tale saldatura tra parodia e realtà quotidiana è il serpeggiante antispagnolismo, che si sfoga appunto sul malcapitato *hidalgo*, presunto spaccone pur agendo in realtà da perfetto imbecille.

Ora, se è corretto dire che la presenza del *miles* spagnolo nelle commedie intronatiche delle origini «evidenzia la tendenza degli [accademici] a ri-elaborare e fondere nella loro scrittura comica suggestioni provenienti da fonti diverse, tra cui sembrano figurare anche alcuni testi della coeva letteratura spagnola» (Suriani, 2015: 94-95)⁵, è pur vero che in nessun luogo del dramma viene chiarita la professione militare del gradasso. Egli non parla delle sue prodezze belliche, vantandosi piuttosto delle battaglie vinte in campo amoroso (conquiste muliebri, peraltro, assai ridicole). Per cause di forza maggiore, il vanesio si risolve a implorare le grazie della non più illibata né giovane fantesca di casa Foiani. «In questo Giglio si fondono, forse per la prima volta nella storia del teatro, la figura del soldato vanaglorioso e quella del sedicente don Giovanni» (Cerreta, 1980: 27).

Il fanfarone spagnolo —com'è noto— acquisterà ben presto un posto d'onore nelle commedie italiane, adempiendo alla funzione rituale di *pharmakos*, capro espiatorio su cui sfogare il risentimento —particolarmente violento a Siena— nei confronti delle razzie perpetrate dal malgoverno carolino. Portavoce di tale acrimonia è Pasquella, che non solo si beffa di Giglio, ma lo investe di improperi (per di più disumanizzanti), dando voce a una diffusa insofferenza, basata su stereotipi xenofobi. Dal punto di vista della serva, gli spagnoli sono infatti «tafani, di sorte che o mordete o infastidite altrui; e fate come il carbone: o cuoce o tigne. V'aviam tanto pratici oramai che guai a noi!» (Intronati, 2009: 80). Poco più avanti, poi, essi vengono apostrofati alla stregua di «formiche di sorbo» (Intronati, 2009: 83), per l'abitudine a fare «orecchie da mercante». Tali considerazioni trovano eco anche nell'atto III, laddove gli osti —asserendo che alla taverna del «Rampino» (tipico

⁵ Lida de Malkiel (1966: 183n, 186n), per esempio, ha segnalato alcune influenze della *Celestina* in tre battute pronunciate da Giglio. Da parte sua, Suriani (2015: 97) nota come molti appellativi usati da Giglio nei confronti di Pasquella si ritrovino nella stessa *Celestina*, rivolti alla vecchia protagonista.

attrezzo usato dai ladri) alloggiavano solo clienti iberici— alludono sarcasticamente alla loro fama di malfattori. Nella scelta stessa del nome sembra inoltre celarsi un chiaro intento ironico: per tradizione retorica si è soliti associare il colore bianco del giglio al candore, qualità di cui l'omonimo personaggio è chiaramente sprovvisto.

Del tutto ininfluenza ai fini della trama, Giglio appare in tre sole scene di forte carica erotica e ironica —II.III, IV.VI e V.IV—, in cui abbondano le occorrenze dei termini *engaños / engañar*. Vengono subito messe in evidenza (e alla berlina) da una parte la sua fama di sciupafemmine, dall'altra la sua taccagneria, motivo —questo— che indurrà Pasquella a raggirarlo, dapprima rubandogli il rosario, dopodiché negandogli i propri favori amorosi, sebbene l'*hidalgo* l'avesse ritenuta una facile preda. Il suo eloquio è un castigliano italianizzato altamente intellegibile, con frequenti fenomeni di *code mixing* e *switching*, trascritto mediante una grafia alquanto caotica, sprovvista di criteri normalizzanti (si pensi, per esempio, a *mucciaccio* in luogo di *muchacho*, in II.III). Si susseguono poi —nel suo lessico— malapropismi e ipercorrettismi⁶.

A ben guardare, Giglio conosce alla perfezione la morfologia e la sintassi dello spagnolo. Tuttavia, «talvolta questa correttezza viene meno e si intrecciano parti in italiano ed altre in spagnolo, allo scopo di facilitare la comprensione» (Carlucci, 1997: 169-170). Erano stati d'altronde gli stessi accademici, nel prologo, a preoccuparsi di tranquillizzare la platea avvertendo: «non vi curate di lui ché, non avendo voi la lingua sua, non vi potete intendere insieme» (Intronati, 2009: 38).

Particolarmente significativo è, in questo senso, lo scambio contenuto in IV.VI: deciso ad abusare della serva e a imbrogliarla, Giglio raggiunge la casa di Gherardo, ma Pasquella —dopo essersi fatta consegnare la corona del rosario— si tira dietro l'uscio con la scusa di dover radunare delle inesistenti galline. Oltre al danno, la beffa, giacché la mezzana, per far allontanare lo

⁶ Uno dei casi più eclatanti di questa tendenza alla costruzione di uno spagnolo scenico irregolare si rintraccia nella parlata di Scarpella, capitano bergamasco tra i protagonisti di un'opera di Andrea Calmo, edita originariamente nel 1549, *La Spagnolas*, ove l'ostentazione di ispanismi surroga l'orgogliosa esibizione di trascorse imprese iberiche, amatorie prima che militari, come nel caso di Giglio. Per questo soldato-playboy, inoltre, il ricorso allo spagnolo sembra configurarsi come un correttivo *chic* all'ispido dialetto natio: è quel *favelare spagnaruolo* (sostanzioso e artificioso), che si contrappone alla *snaturalità* del pavano nella *Moscheta* di Ruzzante. L'eziologia fornita da quest'ultimo per il titolo della commedia è perfettamente valida anche per *La Spagnolas*, dove la *s* aberrante (perché —com'è ovvio— si tratta d'un singolare e giustamente le edizioni successive emendano in *la* il *las* della *princeps*, cosicché —isolata nel nome— l'anomalia 'comica' acquista più forte risalto) preannuncia l'inflazione di sibilanti finali riscontrabile nel castigliano caricaturale di tanta produzione comica italiana cinque e secentesca, in cui non c'è *palabra* sprovvista della sua brava appendice iperspagnoleggiante (Lizzerini, 1979: 9-10).

spagnolo dall'uscio, gli getta addosso dalla finestra una secchiata d'acqua. La scena dell'innaffiatura di un pretendente molesto torna in molti documenti iconografici di soggetto teatrale del tempo, a partire dal ciclo di affreschi della *Narrentreppe*, la scala affrescata del castello bavarese di Trausnitz, raffigurante scene di una tipica commedia «all'italiana». Il linguaggio di Giglio si fa qui più scurrile: frequente è infatti il ricorso al termine *putta / puttass*.

Durante la beffa del furto, Pasquella intona uno scongiuro popolare, riferito a un fantasma (gatto o lupo mannaro), con evidente richiamo alla frustrazione sessuale. Il testo compare in forma simile anche nella *Sporta* di Gelli, nell'*Assiuolo* di Cecchi e nella novella VII,1 del *Decameron* (si tratta precisamente dell'incanto con cui la moglie di Gianni Lotteringhi avverte l'amante della presenza del marito). La canzone recita:

PASQUELLA Che orazione? Vuoi ch'io te la insegni? [...]. «Fantasima, fantasima, che dì e notte vai, se a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai. Tristi con tristi, in malora ci venisti, e me coglier ci credesti, e 'ngannato ci remanesti. Amen» [...] «Che lo fa lo mio amor ch'egli non viene? L'amor d'un'altra donna me lo tiene». Meschina a me! [...] «Non ti posso servir, signor mio caro». Oimè!. (Intronati, 2009: 149-150)

Queste ultime parole, secondo Santoli riecheggerebbero la canzone epico-lirica di stampo francese *Dov'andastu iersera, figliuol mio, ricco, savio e gentil* (Cerreta 1980: 209n), mentre per Ferracuti tradurrebbero versi della *Celestina*. Nell'atto XIX, mentre aspetta Calisto, Melibea canta infatti la seguente canzone, riportata da Prenz (2003): «La media noche es pasada | y no viene; | sabledme si hay otra amada | que lo detiene». Molto interessante dal punto di vista stilistico è il segmento finale di questa scena:

PASQUELLA Che volete? Il padron non è in casa. Bisogna che si gli dica niente?

GIGLIO Una palabra.

PASQUELLA Aspetate. Ché non può stare a venire.

GIGLIO Aprite, que aspettarò drento. Partióse. Do renniego de todo el mundo, se non bruso toda esta posada, se non mi rende mio rosario. (Tic, tic, toc).

PASQUELLA Olà! ch'è da esser? Voi avete una poco discrezione, perdonatemi. Chi voi sète? Oh! Par che voi vogliate spezzar questa porta.

GIGLIO Voto à Dios e a santa Letania che anco la bruscio, se non mi rendide mio rosario.

- PASQUELLA Cercatevene pure altrui; ché in tu l'orto non ce ne abbiám, de' rosai.
- GIGLIO Non dico se non mis paternostros.
- PASQUELLA Che n'ho io a fare, se voi non dite se non i vostri paternostri? Vorreste forse ch'io diventasse una marrana come voi e imparasse a dirgli ancor io?
- GIGLIO Oh reniego de la putta, vellacca! Aùn me dizeis marrano?
- PASQUELLA Sai? Se tu non ti levi d'intorno a l'uscio, ti bagnarò.
- GIGLIO Gettate l'agua; el fuego porrò io a esta puerta. Malditta sea! Todo me ha mollado, esta putta, vellaca, viegia, alcahueta, male aventurada! Oh reniego de todos los frailes!
- PASQUELLA Bagna'vi? Non me ne avviddi. Ma ecco il padrone. Se volete niente, domandatelo a lui e non mi rompete più il capo.
- GIGLIO Se aquí me truova esto vieio, mil palos non mi mancan. Meior es de fuir. (Intronati, 2009: 150-152)

Nel passo succitato si rinvengono, a livello linguistico, lessicale e morfosintattico: un *parabla* per *palabra* (che non si può stabilire con certezza se sia metatesi popolare, variante antica o refuso); lo scambio sornione e ironico, operato da Pasquella, tra *rosario* e *rosaio*; il cumulo preposizionale *in tu* per *in su* (o semplicemente *in*); la disposizione arcaica dei pronomi personali atoni (*si gli* per *gli si*); l'epiteto ingiurioso *marrana*, con richiamo a ebrei e mori convertiti al cristianesimo in Spagna per sfuggire all'espulsione; e infine, l'uso da parte di Giglio dell'italiano *gettate* al posto del castigliano *echad* (fatto, quest'ultimo, che non deve affatto stupire poiché spesso il personaggio intercala nel proprio discorso parole italiane).

3. UN ADATTAMENTO TARGET-ORIENTED: LA NEGRA GUIOMAR

La fama di cui l'Accademia degli Intronati godette in ambiente castigliano è testimoniata dal dialogo tra uno spagnolo e la personificazione del prologo nell'*incipit* dell'*Amor costante* del Piccolomini, risalente al 1536:

- SPAGNUOLO [...] Es quiza obra del divinissimo Pedro Aretino?
- PROLOGO D'uno che è d'una accademia che è in Siena già molt'anni.
- SPAGNUOLO Come se llama esta accademia?
- PROLOGO L'academia dell'Intronati.

SPAGNUOLO Los Entronados hazen este? Por Dios, que en todas las partes de España se ha esparzido la gran fama de esta accademia y tanto ha ido el nombre d'ella adelante que ha llegado a las oreias del emperador O como me preciaría y gozaría io tan bien de ser puesto en esta academia! Y, si me quereis tener obligado todo el tiempo de mi vida, poneme entra vosotros. (Piccolomini, 1912: 7)

Sebbene *Gl'Ingannati* fosse già nota in Spagna prima del 1548 —come dimostra la presenza di una versione latina del dramma, dal titolo *Decepti*, composta dal dotto umanista Juan Perez intorno al 1545—, determinante per la diffusione dei modelli intronatici su suolo ispanico fu il soggiorno di uno dei fondatori dell'Accademia, Antonio Vignali detto l'Arsiccio, che aveva preso parte anche alla recita senese del 1532 (Mazzoni, 2018: 76-77). In occasione delle nozze di Massimiliano d'Asburgo con l'*infanta* Maria (celebrate a Valladolid il 13 settembre 1548), un gruppo di attori italiani, reclutati a Mantova e accodatisi al seguito dell'arciduca, «dirigidos por uno de los miembros de la Academia de los Intronati de Siena, que recibía el sobrenombre de 'El Arico', puso en escena *I Suppositi*» (Arróniz, 1969: 205).

Della selva di emulazioni cui il motivo di Lelia diede vita nel corso del *Siglo de Oro* discorre Carmen Bravo-Villasante (1955) nella monografia fondativa *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, riconoscendo un ruolo di primo piano —in questa nuova linea di riscritture— alla *Comedia de los Engañados*.

Ora, sebbene Arróniz (1969: 74) avesse invertito la parentela tra commedia senese e novella bandelliana e, ancor più fantasiosamente, La Cecilia (1857: 75) avesse segnalato in un'avvertenza iniziale della sua traduzione di *Los Engañados* che «L'Argomento [della *comedia* spagnola era] tratto da una novella del Bandello, stampata in Lucca nel 1554», il testo ruediano si ispira *direttamente* alla fonte senese, sebbene non sia ancora chiaro per quali vie essa fosse giunta nelle mani dell'ex-battiloro, attore, drammaturgo e impresario sivigliano citato da Cervantes nella sua sintetica quanto parziale storia del teatro spagnolo. Nel prologo alle *Ocho comedias*, l'autore del *Quijote* definisce infatti Rueda «varón insigne en la representación y en el entendimiento» (Cervantes, 1615).

L'opera fu pubblicata postuma nel 1567 da Juan Timoneda —conosciuto da Lope de Rueda a Valencia— in una versione epurata, con tagli e revisioni, in vista della censura. Oltre a *Los Engañados*, l'editore si preoccupò di dare alle stampe anche le altre commedie del sodale (*Eufemia*, *Armelina*, *Medora* e il dramma in versi *Discordia y cuestion de amor*), nonché gli oltre venti

pasos, alcuni indipendenti, altri intercalati; testi in cui «meglio che altrove l'autore seppe dispiegare la sua sapienza miniaturistica in maschere caratterizzate secondo un registro grottesco» (Crovetto, 1975: 42).

Non sarà possibile addentrarsi, in questa sede, in una puntuale analisi drammaturgica, per la quale si rimanda alla tesi dottorale di Lorenza Ruggieri (2014: 35-90), discussa presso l'Universidad de Granada: una ricerca assai dettagliata che, oltre a dischiudere nuove prospettive di studio, si fonda su un attento regesto del *corpus* ruediano, con contestuale aggiornamento della bibliografia critica. Ci limitiamo qui a segnalare che la *comedia* fu con ogni probabilità composta molto dopo il 1539, data assunta come *terminus post quem*, giacché nell'*Argumento del autor* si allude a «onze o doze años despues del Saco de Roma» (Rueda, 1973: 10); forse la datazione è successiva anche al 1554, anno in cui la compagnia ruediana era ridotta a sole tre unità: la moglie Mariana (ballerina e cantante), Pedro de Montiel (filatore della seta) e Rueda stesso, con la collaborazione di due musicisti e un faccino. Per la corretta messinscena di *Los Engañados* erano invece necessari almeno sette attori. Poiché solo nel 1558 il *maestro representante* possedette una vera e propria *troupe*, si può ragionevolmente collocare a fine anni Cinquanta la composizione e messinscena dell'opera (Alonso Cortés, 1923: 14).

Secondo Cerreta (1980: 43) nell'imitazione spagnola «del copione senese, molto [sarebbe] stato eliminato e ridotto rispetto all'originale, ma la sostanza del personaggio di Lelia e del suo travestimento per riconquistare l'amante [sarebbe invece] pienamente rispettata». La differenza, per lo studioso, sarebbe consistita esclusivamente in mere questioni quantitative: dalle trentasette scene dell'originale si passerebbe qui a soli dieci quadri. In realtà, tale affermazione non è del tutto condivisibile, come si evince da un agile raffronto tra la scena III dell'atto I degli *Ingannati* e l'omologa spagnola, la *escena segunda*. La commedia italiana presenta la seguente successione di eventi: dapprima un monologo di Lelia, che commenta il proprio ardire e il rischio a cui il travestimento la espone. Segue poi un monologo di Clemenzia, che dimostra come la balia sia a conoscenza degli amori di Lelia e di come già si appresti a facilitarli. Nel dialogo centrale fra le due donne (una, a ben guardare, *en travesti*) emergono, differiti dal lungo lasso di tempo che la serva impiega per riconoscere la padroncina, il tema scomodo dello stupro e il vagheggiamento del suicidio quale unico rimedio alle pene d'amore. È infine Lelia a narrare distesamente l'antefatto dell'azione⁷. Il tutto appare invece in

⁷ Contrariamente a quanto si diceva alla nota 2, la trasposizione ruediana riduce, castrandola, l'esuberanza del personaggio femminile: apre infatti la scena II un monologo breve di Marcelo (omologo

Rueda, gravato da un senso di depotenziamento patetico, in direzione di una maggior calcatura macchiettistica.

Così, quella «via romanzesca» ravvisata da Bigazzi (2002: 51-67) negli *Ingannati* (e organizzata attorno alle nozioni di liceità e illiceità della fenomenologia dell'amor profano) pare dissiparsi, nella versione spagnola, in un'agita rassegna di bozzetti scenici, di più intenso naturalismo, ma anche di maggior freddezza da un punto di vista poetico.

Per quanto concerne, nello specifico, l'intraducibile figura di Giglio, a lui Lope de Rueda sostituisce un'altra incarnazione dell'alterità, dello straniero bistrattato e vilipeso, emittente comico per eccellenza, la *negra* Guiomar. Un'operazione di adattamento *target-oriented*. Il personaggio è protagonista di un meccanismo comico binario, fatto di errori e sistematiche correzioni:

GUIOMAR	¿No me manda señora Clavela a que colamo la flor de cucucena?
GERARDO	De azucena, diablo, que eso pienso que querrías decir. [...]
GUIMOR	Por eso mi primer hijo que me nacer en Portugal le yamar Diguito, como señor su saragüelo.
CLAVELA	Su agüelo, dirás.
GUIOMAR	Sí, señora, su sabuelo. (Rueda, 1973: 23-29)

Oltre a un'evidente idiosincrasia, Rueda si sarebbe trovato a fronteggiare reali difficoltà linguistiche, essendo in effetti impossibile ricostruire quello spagnolo italianizzato che costituiva la cifra principale del *fanfarrón* senese. Tale caricatura cede così il passo a un personaggio più tipicamente ispanico e la scelta ricade su uno di quei caratteri marginali, come i mori o i gitani, così frequenti nelle opere dell'attore. La *negra* si incontra infatti, oltre che in *Los*

di Clemenzia), che dapprima si focalizza sulla censura del «devaneo d'estos viejos podridos, que querría reírme, sino que falta la gana» (Rueda, 1973: 18), spostandosi poi sull'incontro con la giovane travestita. L'agnizione è qui immediata, mentre nella fonte si concedeva all'equivoco uno spazio più disteso. Al fulmineo monologo di Lelia, interdetta e confusa per essersi imbattuta nell'*amo*, segue il sermone paternalistico di quest'ultimo, che rimprovera la fanciulla per il suo inaudito *atrevimiento*. Lelia controbatte con una contestazione difensiva, preceduta da espressioni di venerazione e rispetto per il precettore «a quien con más razón debria yo llamar padre» (Rueda, 1973: 19). Significativa è l'esclamazione fatalistica e autoassolutoria pronunciata dalla giovane, secondo cui «fortuna, amor y mala suerte se han conformado contra de mi» (Rueda, 1973: 19). Una dichiarazione assai lontana dall'autodeterminazione della Lelia senese. «È chiaro che ci si trova di fronte ad un problema di compatibilità ideologica [...]. Il carattere di Lelia è nelle due versioni radicalmente diverso. La Lelia della commedia degli [...] Intronati appare ben più disinvolta, combattiva e spregiudicata, fino alle battute, impensabili nella trasposizione ispanica, sulla sua problematica verginità. L'incontro con la balia è voluto dalla fanciulla, che per di più trova il modo di burlarsi di lei nel dialogo [centrale]. Per contro, la timida e impacciata Lelia de *Los Engañados* cerca di evitare lo sgradito riconoscimento e, una volta avvenuto, mostra di dolersene» (Crovetto, 1975: 68-69).

Engañados, anche nell'*Eufemia*, e rappresenta la parodia di un tipo sociale comune nella Spagna dell'epoca: si tratta di un elemento comico-grottesco la cui introduzione nella *pièce* ha il fine di stimolare il riso. A tal scopo, il personaggio mostra caratteri non troppo lontani da quelli del *simple*: presenza in un contesto burlesco e avulso dallo sviluppo dell'azione principale; impiego di un registro specifico; uso di un linguaggio deformato. Nella letteratura iberica il *negro* trova spazio in numerose opere a partire dal xv secolo, da Gil Vicente a Juan Timoneda. Si tratta di un personaggio di origine africana, che non ha dunque come lingua materna lo spagnolo⁸. Per questa ragione il suo eloquio si presenta come variante del castigliano, deformato a livello fonetico e morfosintattico e pullulante di malapropismi (con interferenze dall'idioma nativo e dal portoghese).

Guiomar, servetta di Clavela e Gerardo (controparti di Isabella e Gherardo), compare solo nella *escena tercera*, di fatto dominandola (a interpretarla era lo stesso capocomico, specializzato nella parte): l'episodio, che non ha relazione alcuna con l'azione principale, costituisce uno dei *pasos* più significativi del teatro ruediano. Nel primo segmento, Guiomar spiega al padrone i lavori domestici che svolge, in una lingua grammaticalmente e lessicalmente imprecisa (si pensi al succitato *cucucena* per *açucena*, «giglio», ermetico residuo dell'*hidalgo* senese). Nella seconda sequenza dialogica, Guiomar si difende dai violenti attacchi rivoltile dalla serva Julieta, alla presenza della padroncina Clavela. La *moza* la insulta insistendo sul colore della pelle (della tinta del *carbon*) e sulla sua incapacità di usare correttamente lo spagnolo: si veda a tal proposito l'uso del verbo *roncar* («russare») per definirne le modalità di interlocuzione. Lo scontro fra le due si conclude fra termini ingiuriosi e impropri, del tipo *putiñas* e *merda* (entrambi scagliati da Guiomar), propri del portoghese e del gallego, ma non del castigliano standard.

In questo *paso* intercalato emergono numerosi stereotipi legati al personaggio: *in primis*, l'ostentazione di una provenienza altolocata, in totale contrasto con la condizione attuale (la cugina di Guiomar sarebbe infatti — a suo dire — una badessa molto stimata nel paese d'origine); la contraddistinguono poi il doloroso ricordo della famiglia natia (da cui fu strappata per via della riduzione in schiavitù), il fiducioso anelito alla libertà, la convinzione di

⁸ Nell'opera Guiomar fa riferimento alla *terra de Manicongo*: quest'ultimo era il sovrano delle sei province del Regno del Congo che fu la principale fonte di schiavi per i portoghesi, i più attivi trafficanti dell'epoca. Con i viaggi di esplorazione, la presenza di schiavi neri in Spagna vide un netto incremento, tanto che a fine Cinquecento si contavano fra cento e trecentomila schiavi nella penisola (la metà dei quali in Andalusia). A partire da fine Seicento la schiavitù in Spagna cominciò a decrescere, finché un editto reale del 1836 non fermò la loro deportazione.

poterla presto raggiungere e – *dulcis in fundo* – l’impazienza di sposarsi per «muntipicar a mundos» (Rueda, 1973: 25). Guiomar affida gran parte della propria *verve* comica all’idioma/*pastiche* con cui si esprime, una girandola di pirotecniche bizzarie linguistiche. Segnaliamo, tra le forme notevoli, casi di rotacismo, proprio anche della lingua *sayaguesa* dei *simples* (per esempio, *diabro* per *diablo*), mantenimento della *f*- latina (*fablar* per *hablar*) e resa grafica della laterale e nasale palatale alla maniera portoghese, prima lingua europea con cui gli schiavi neri venivano in contatto sulle coste africane (si distinguono, per esempio, i digrammi *-lh-* e *-nh-*, sebbene talvolta si adotti anche la ñ, come nel caso succitato di *putiñas*). Fenomeni tipici dell’afro-creolo sono invece la nasalizzazione (*Jesun* per *Jesus*), la neutralizzazione della distinzione tra *ser* ed *estar* o l’uso dell’infinito *passepartout* (*no me plazer* al posto di *no me place*).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, Richard (1982): «Gli *Ingannati* as a Text for Performance», *Italian Studies*, 37, pp. 26-48.
- ARRÓNIZ, Othón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos.
- BANDELLO, Matteo (1993): *La seconda parte de le novelle*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- BIGAZZI, Roberto (2002): «La via romanzesca degli *Ingannati*», *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, ed. Francesco Bruni, Venezia: Marsilio, pp. 51-67.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1955): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Bárbara de Braganza.
- CARLUCCI, Laura (1997): «La *vis comica* nel linguaggio de *Gli Ingannati* degli accademici senesi ed in quello della ‘traduzione’-trasposizione di Lope de Rueda», *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, ed. Joaquín Espinosa Carbonell, València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 165-172.
- CERRETA, Florindo (1980): «Introduzione», Accademia degli Intronati, *La commedia degli Ingannati*, ed. Florindo Cerreta, Firenze: Olschki, pp. 9-45.
- CERVANTES, Miguel de (1615) *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* [En línea: cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--2/html/ff3do382-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html. Fecha de consulta: 24/04/2023].
- CONCOLINO, Bianca (1989): «Travestimenti, inganni e scambi nella Commedia del Cinquecento», *Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 147, pp. 199-228.

- CONCOLINO, Bianca (2015): «Gli Intronati e il teatro. Elaborazione e arricchimento di un modello comico», *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, eds. Clizia Guerrieri, Ilaria Bianchi, Avellino: Sinestesie, pp. 67-77.
- CROVETTO, Pier Luigi (1975): «Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da *Gli Ingannati* degli Accademici senesi a *Los Engañados* di Lope de Rueda», *Studi in ricordo di Guido Favati*, Genova: Tilgher, pp. 41-70.
- GUIDOTTI, Angela (1985) «Due testi a confronto: la commedia de *Gl'Ingannati* e la novella di Nicuola e Lattanzio (II, 36)», *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, ed. Ugo Rozzo, Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la Cultura Rinascimentale, pp. 183-203.
- INTRONATI, Accademia degli (2009): *Gl'Ingannati*, ed. Marzia Pieri, Corazzano, Titivillus.
- LA CECILIA, Giovanni, ed. (1857): *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*, Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- LAZZERINI, Lucia (1979): «Introduzione», Andrea Calmo, *La spagnolas*, ed. Lucia Lazzerini, Milano: Bompiani, pp. 7-14.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966): «El Fanfarrón en el teatro del Rinacimiento», *Estudios de literatura española y compartada*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 173-202.
- MARINAI, Eva (2015): «'Scenari' europei del Rinascimento italiano: dagli'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola ne *La dodicesima notte*», *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, eds. Chiara Simbolotti, Guillermo Carrascón, Torino: Accademia University Press, pp. 217-233.
- MAZZONI, Stefano (2018): ««La gente de ciudad es la más vana y loca del mundo». Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)», *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime*, ed. Sara Mamone, Perugia: Morlacchi, pp. 69-141.
- PICCOLOMINI, Alessandro (1912): «L'amor costante», *Commedie del Cinquecento*, ed. Ireneo Sanesi, Bari: Laterza, pp. 1-123.
- PIERI, Marzia (2008): «Siena e il DNA della commedia rinascimentale», *Il castello di Elsinore*, 21, 57, pp. 9-20.
- PIERI, Marzia (2009): «Introduzione», Accademia degli Intronati, *Gl'Ingannati*, ed. Marzia Pieri, Corazzano: Titivillus, pp. 11-30.
- PIERI, Marzia (2010): «La memoria dello spettacolo come autobiografia collettiva: il caso della Siena rinascimentale» *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, ed. Enrico Mattioda, Firenze: Olschki, pp. 259-278.
- PIERI, Marzia (2012): «Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione», *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben*

- male. Teatro e lingua in Ruzante*, ed. Andrea Cecchinato, Padova: CLEUP, pp. 141-159.
- PIERI, Marzia (2013a): «Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca», *Il castello di Elsinore*, 26, 68, pp. 67-92.
- PIERI, Marzia (2013b): «Translating for the Audience. Plautus's *Captivi* by the Accademici Intronati (Siena 1530) and Goldoni's Adaptation of Voltaire's *L'Écossaise* (Venezia 1761)», *Theatre Translation in Performance*, eds. Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi, New York-London: Routledge, pp. 165-179.
- PIERI, Marzia (2015): «Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca», *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, eds. Clizia Guerrieri, Ilaria Bianchi, Avellino: Sinestesie, pp. 51-66.
- PRENZ, Ana Cecilia (2003): «Cultura oficial y cultura popular en el origen de la comedia renacentista en España», *Olivar*, 4, 4, pp. 63-82.
- RUEDA, Lope de (1973): *Los Engañados. Medora*, ed. Fernando González Ollé, Madrid: Espasa-Calpe.
- RUGGIERI, Lorenza (2014): *El influjo italiano en las comedias Los Engañados y Eufemia de Lope de Rueda. Estudio lingüístico y literario*, tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Lengua Española.
- SERAGNOLI, Daniele (1980): *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma: Bulzoni.
- SURIANI, Annamaria (2015): «Influenze spagnole sulle prime commedie degli Intronati di Siena: alcune ipotesi», *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, eds. Clizia Guerrieri, Ilaria Bianchi, Avellino: Sinestesie, pp. 93-105.
- TAMBORRINO, Matteo (2020): «Tra festa e spettacolo: un «Sacrificio» accademico per il Carnevale senese», *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, 6, pp. 70-82.
- VALLIERI, Lorena (2018): «Drammaturgie imperiali a Bologna: *L'amor costante* di Alessandro Piccolomini (1542)», *Drammaturgia*, 15, 5, pp. 291-323.

Autoras/-es

Jesús Aguilar Fernández-Gallego

Graduado en Estudios Hispánicos por la UAH, ha realizado el Máster en Estudios da Literatura e da Cultura por la USC. Actualmente es doctorando FPU en la UAH en el programa de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales. Colabora con el grupo de investigación POESCO. Ha realizado reseñas para la Universidad de Oviedo o Universidad Autónoma de México (entre otras) y es autor de capítulos como «Sobrevolando a Deleuze: La intertextualidad como medio compositivo y herramienta hermenéutica» para el volumen publicado en Renacimiento *Ecós, pláticas y representaciones*. Es también revisor de artículos para revistas de la Universidad Complutense.

Miguel Aguirre-Bernal

Profesional en Estudios Literarios con grado de honor por la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia), actualmente es estudiante del Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca. Su principal campo de investigación es la interrelación entre literatura y política en la obra de los hombres de Estado-escritores. En esta línea, ha estudiado especialmente la obra de los presidentes-poetas de la independencia de la Gran Colombia, José Fernández Madrid y Simón Bolívar.

Susana Araújo

Profesora do Departamento de Linguas, Literaturas e Culturas da Facultade de Artes e Humanidades da Universidade de Coimbra e investigadora principal do

Centro de Estudos Comparados da Facultade de Artes e Humanidades da Universidade de Lisboa. A súa investigación céntrase, entre outros temas, na presenza do xénero da elexía na literatura e cultura estadounidenses nas últimas décadas a partires do 11S e a crise financeira do 2008, así como as cuestión do loito e o impacto da recensión económica.

Laura Castro Álvarez

Graduada en Lengua y Literatura Españolas con *minor* en Lengua y Literatura Francesas por la Universidad de Santiago de Compostela, donde también realizó el Master en Estudios de la Literatura y de la Cultura. Actualmente doctoranda del programa en Estudios de la Literatura y de la Cultura de la USC con un contrato FPU. Su tesis, dirigida por la profesora María José Alonso Veloso, se titula *Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa*. Forma además parte del grupo de investigación Quevedo (GI-1373) de la USC.

Gisella Costas López

Graduada en Lengua y Literatura Inglesas, con máster en Estudios de la Literatura y de la Cultura en la USC, donde actualmente trabaja como investigadora predoctoral en el marco del grupo de investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (GI-1371) desde 2021. En su tesis doctoral *El mundo natural en el discurso literario de Rosalía de Castro: perspectivas teóricas y condiciones históricas de producción* busca ahondar en la representación literaria del mundo natural en la obra final de Rosalía de Castro a partir de una perspectiva tanto teórica como histórica.

Paula Gregores Pereira

Paula Gregores Pereira, graduada en Lenguas y Literaturas Modernas por la Universidad de Santiago de Compostela, se encuentra actualmente inscrita al programa de Doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura de la misma entidad y realiza una tesis sobre la cuestión de los géneros en el teatro italiano de los siglos XVII y XVIII. Su principal ámbito de interés es el del teatro italiano de los siglos XVI-XVIII. También se ocupa de las relaciones literarias (especialmente teatrales) entre Italia y España y de las polémicas literarias en el *Seicento* italiano.

Marta Korbel

She is a PhD student in the Advanced English Studies programme at the University of Salamanca, conducting research on American and Soviet Russian science fiction of the Cold War period. She completed a Bachelor's degree in English Philology at Maria-Curie Skłodowska University in Lublin, Poland, and is a holder of a Master's degree in English Literary Studies from the University of Aberdeen, Scotland. Her main research interests include comparative literature and science fiction, especially utopian and posthumanist writing.

David Lea

Doutorando no Programa de Doutoramento de Estudos da Literatura e da Cultura pola Universidade de Santiago de Compostela. Especializado en estudos filmicos e teoría da adaptación. Con tese centrada na adaptación posliteraria e a *mediadaptación*.

Maria Francesca Loffredo

Graduada en Literaturas Modernas en la Università degli Studi di Salerno en el año 2014. En 2017 obtuvo la Laurea Magistrale en Filologías Modernas en la misma universidad. Al mismo tiempo cursó el Máster en Estudios Medievales Europeos: Imágenes, Textos y Contextos de la USC. Actualmente está matriculada en el Programa de Doctorado en Estudios Medievales de la USC. Su línea de investigación se centra en el papel desempeñado por las mujeres en Boccaccio, concretamente en el protagonismo femenino de la *Elegia de Madonna Fiammetta* en relación con las fuentes adquiridas por el mismo autor durante el periodo napolitano. El objetivo de su trabajo es aportar nuevas vías en el ámbito de la retórica mujeril en obras literarias de la Edad Media.

Katherine Loureiro

Graduada en Lengua y Literatura españolas, ha realizado el Máster en Estudios de la Literatura y de la Cultura y actualmente se encuentra realizando su doctorado en la USC. Ha participado en congresos internacionales, como el IV Performa o el III «En los márgenes de la literatura», y realizado publicaciones en revistas como *Siglo XXI* o *Tropelias*. Recientemente recibió el Premio ASETEL al mejor artículo científico. En su tesis, *Angélica Liddell, directora de escena (1988-2022)*, pretende profundizar en la dirección escénica de esta artista, fundamentalmente a través de la incorporación del *giro afectivo* al marco teórico y metodológico del análisis teatral.

Samuel Parada Juncal

Graduado en Lengua y Literatura Españolas (USC, curso 2016/2020), ha realizado un Máster en Estudios de la Literatura y la Cultura (USC, curso 2020/2021). Actualmente, se encuentra haciendo una tesis doctoral titulada: *La poesía pastoril de Quevedo* (USC, curso 2021/presente). Es además miembro del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (USC) y cuenta con varias publicaciones relacionadas con la poesía de este escritor.

Luis Pascual Antón

Graduado en Estudios ingleses, realiza su tesis doctoral en el programa Estudios ingleses avanzados: lenguas y culturas en contacto de la Universidad de Salamanca en la línea de investigación de «relaciones histórico-literarias entre España y los países anglófonos».

Lidia Recarey Ponte

Graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Santiago de Compostela, realizó un Máster en Estudios de la Literatura y de la Cultura en la misma universidad. Se encuentra actualmente inscrita al Programa de Doctorado del mismo nombre y realiza una tesis titulada *Estudio y edición del manuscrito M-139 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, dentro del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo de la USC. Además de Quevedo, fue objeto de su interés y trabajo previo la poesía de Francisco de Rioja, línea de estudio que retoma en esta ocasión.

Lourdes Regueiro Fernández

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela. En la actualidad ostenta el cargo de Coordinadora de Actividades Culturales de la Fundación Camilo José Cela en Iria Flavia, Padrón (A Coruña). Ha realizado estudios de Tercer Ciclo en la Universidad de Santiago de Compostela y ha cursado tres años de Periodismo por la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA). Actualmente está preparando su tesis doctoral que lleva por título *Biografía de 'Papeles de Son Armadans'*.

Miriam Rodríguez Somoza

Graduada en Lengua española y Literatura por la Universidad de Santiago de Compostela, ha realizado el Máster en Formación del Profesorado en la misma universidad. Se encuentra actualmente realizando una tesis doctoral en el programa de Estudios de la Literatura y de la Cultura con la tesis *La*

poesía en castellano de Diogo Bernardes: estudio y edición. Su interés principal es la poesía hispano-portuguesa del siglo XVI. Trabaja e investiga sobre las relaciones literarias e idiomáticas que se dieron en aquella época en la península ibérica, centrándose particularmente en el poeta Diogo Bernardes.

Daniela Sánchez Vázquez

Graduada en Filología Hispánica por la USAL y actualmente cursando el Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma universidad. Sus intereses académicos se dirigen hacia una trayectoria investigadora y docente, con especial interés en las diversas formas de espiritualidad de la literatura contemporánea (siglos XX y XXI) en español. Actualmente tiene un artículo en prensa, «La espiritualidad material de Fina García Marruz», y participó en el congreso «Voces eclipsadas» celebrado el 10 de marzo en la Universidad de Salamanca.

Enrique Santos Unamuno

Licenciado en Filología Italiana (1989) y doctor en Filología Española (1998) por la Universidad de Salamanca. Fue Lector de lengua española en la Facoltà di Scienze Politiche de la Università degli Studi di Milano entre 1991 y 2000. Desde ese mismo año, es profesor de Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres, (Universidad de Extremadura). Sus líneas de investigación privilegiadas son Ciencia, Tecnología y Sociedad, Imagología e imaginarios nacionales, Literatura y Cartografía y Branding (pos)literario. Ha trabajado asimismo en la didáctica de las lenguas extranjeras a través de la cultura y la música pop y ha impartido cursos, seminarios y conferencias en varios países acerca de las lenguas y las culturas española e italiana. Entre sus últimas publicaciones destaca: «Weltliteratur y Humanidades Espaciales: hacia una literatura sobre el mapa», en Antoni Martí Monterde y Enric Sullà (eds.), *Weltliteratur i literatura comparada. Perspectiva des d'Europa*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2021, pp. 313-336.

Matteo Tamborrino

PhD en Historia del Arte y Artes Escénicas en las Universidades de Florencia, Pisa y Siena, con un proyecto de investigación sobre Leo de Berardinis y Perla Peragallo (directora: Profesora Eva Marinai). Sus principales campos de interés, como lo demuestran varios artículos revisados por pares dobles y capítulos incluidos en obras editadas, son: el teatro del Renacimiento italiano y contemporáneo, los actores yiddish y la relación entre el lenguaje y la

actuación. Desde diciembre de 2019 es miembro del comité editorial de *Mimesis Journal*. También ha sido designado Investigador de la Materia en la cátedra de Historia del Teatro en la Universidad de Turín y la de Pisa. Fuera del ámbito académico, actualmente colabora con la oficina de prensa de la Fundación Piemonte dal Vivo y con la revista trimestral *Hystrio*.

Carla Vilarinho Viaño

Graduada en Lingua e Literaturas Inglesas pola Universidade de Santiago de Compostela no ano 2022 e no máster de Estudos da Literatura e da Cultura pola mesma universidade, realizou o seu TFM sobre a representación da violencia e os límites do corpóreo no teatro occidental de comezos de século baixo as figuras de Sarah Kane e Angélica Liddell. Actualmente está matriculada no programa de de Doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura e as súa investigación xira en torno á reelaboración do feito trágico na contemporaneidade desde a estética a partir de reconfiguración de conceptos clave como catarse, monstrosidade, violencia ou obscenidade.

