

Recentes achegas á investigación literaria dende a posteridade doutoral

Edición a cargo de
DAVID LEA
SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO



Festina lente

Estudos da literatura e a cultura

3

Vol. extraordinario dedicado á investigación posdoutoral

2026

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Festina lente

Estudos da literatura e a cultura

Vol. III extraordinario
dedicado á investigación posdoutoral

Colección dirixida por

DAVID LEA

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

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 - *Universidad Complutense de Madrid*; 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

RECENTES ACHEGAS Á INVESTIGACIÓN LITERARIA DENDE A POSTERIDADE DOUTORAL

Edición a cargo de

DAVID LEA

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

2026

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>

Esta publicación foi financiada pola Vicerreitoría de Titulacións e Internacionalización da Universidade de Santiago de Compostela (*Convocatoria para o financiamento de acción de mellora dos programas de doutoramento da USC, 2025*) e pola Escola de Doutoramento Internacional da USC (EDIUS).



© Universidade de Santiago de Compostela, 2026

Maquetación

Tania Sanmartín

Edita

Edicións USC

Campus Vida

15782 Santiago de compostela

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

DOI <https://dx.doi.org/10.15304/9788410142909>

ISBN 978-84-10142-90-9

NOTA DOS DIRECTORES DA COLECCIÓN

Os artigos recollidos neste volume foron sometidos a un rigoroso proceso de selección interna, a cargo dos seus editores, e externa, por pares cegos. O resultado contou co visto e praxe da Comisión Académica do programa de doutoramento de *Estudos da Literatura e a Cultura* e a Comisión Editorial Académica da Universidade de Santiago de Compostela.

ÍNDICE

- 7 **Introducción**
DAVID LEA e SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
- 11 **Introducción**
DAVID LEA y SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
- 15 **Un motif folâtre dans la poésie française du xvi^e siècle:
le glissement d'un objet sur le corps de la dame**
EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
- 31 **Los conceptos retóricos de *quaestio* y *status* en un fragmento
de *Cárcel de amor*: la condena a muerte de Laureola**
ANTONIO AZAUSTRE LAGO
- 47 **La preceptiva de la oda desde las poéticas del siglo xvi
hasta Faria e Sousa**
MARTHA BLANCO GONZÁLEZ
- 67 **La metáfora política y la política como metáfora en los
tratados de Francisco de Quevedo**
ALESSANDRA CERIBELLI
- 81 **Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente**
RUTH FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
- 103 **Historiografía literaria dos anos noventa: as literaturas
africanas en lingua francesa**
CARLA FIGUEIRAS CATOIRA
- 131 **«Antes quebrantó los tormentos y al tirano que quebrantarse»:
una nueva visión de la mujer en Quevedo**
LÚA GARCÍA SÁNCHEZ
- 151 **Las resonancias del espacio en el vínculo poético musical**
CLARA MARÍA JENSEN SILVA
- 179 **Novas formas de consumo do audiovisual a través
do formato vertical**
DAVID LEA

- 201 **Patrimonialización e memorialización da Guerra Civil española, da represión posterior e dos procesos de resistencia/resiliencia no sistema museal galego**
SABELA LÓPEZ PATO
- 231 **A figura do vampiro-cacique en *Un ollo de vidro* (1922), de Castelao**
MARTA MARINHO MEXUTO
- 249 **Cuando uno se sabe traicionado. «El Cáliz», un cuento desconocido de Emilia Pardo Bazán**
M.^a DEL MAR NOVO DÍAZ
- 269 **Azorín: Montaigne como modelo schopenhaueriano ético y literario**
DANIEL NÚÑEZ HERNÁNDEZ
- 291 **Ana de Meneses, una sonetista bilingüe en Santa Iria de Tomar: textos inéditos y sociabilidad literaria en el monacato femenino ibérico (siglo XVIII)**
ANTÍA TACÓN
- 315 ***Veisme aquí*: cuatro discursos escénicos actuales para Teresa de Ávila**
CRISTINA TAMAMES GALA
- 333 **Algunas influencias de los encomios clásicos en *Cuando, glorioso entre Moisés y Elías***
MARÍA DE LA FE VEGA MADROÑERO
- 357 **Bionotas**

Introdución

DAVID LEA
Universidade de Vigo

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
Universidade de Santiago de Compostela

A colección «*Festina Lente. Estudos da Literatura e a Cultura*» nace co cometido de favorecer e incentivar a publicación dos resultados parciais obtidos durante a etapa doutoral. Tal foi o propósito que animou a David Lea e Eduardo Aceituno Martínez cando, no 2022, trala celebración en Santiago de Compostela das *I Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura*, o primeiro XIII EL, prepararon un volume integrado polas colaboracións de investigadores en formación de diversa procedencia, nacional e internacional. O encontro supuña tan só un punto de partida para un conxunto de ensaios, sometidos a unha rigorosa avaliación, que deu lugar ao volume colectivo titulado *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e «propostas*, publicado pola Universidade de Santiago de Compostela no 2023. Quedaban así sentados os cimentos dun proxecto que dende un primeiro momento aspiraba a unha continuidade, propiciada pola colección *Festina Lente*, unha iniciativa do director do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, Juan Blanco Valdés. No momento actual, dita colección alberga xa dous títulos: *FOLIA. Futuro e oportunidade literarias na investigación académica*, coordinado por Ana Bustela Vega, Paula Gregores Pereira e David Lea (2024), e *Novas aproximacións aos estudos literarios*, coordinado por Brais Fernández Prieto e Paula Gregores Pereira (2025).

Para lembrar a premisa dos *studia humanitatis* e, en particular, da disciplina literaria, marcada por un tempo mal avindo coa inmediatez e emerxencia, o lema de Aldo Manuzio preside as cubertas destes volumes. No que agora se ofrece, *Recentes achegas á investigación literaria dende a posteridade doutoral*, compendio de traballos a cargo dos doutores egresados do programa, reflíctense tales formulacións. Os anos de estudo e investigación,

previos á obtención do título, sustentan estes ensaios, canle de ideas, reflexións, datos y achados que aspiran a manter a súa vixencia sen prazo de prescrición. Algúns remiten á tese doutoral de maneira directa e, cun meritorio esforzo de síntese, resumen as súas achegas, brindando así un preámbulo á súa lectura. Outros abordan temas diferentes, mais estreitamente conectados, como ampliación ou como derivación. En tódolos casos, emanan da bagaxe, en formación e coñecementos, acumulada durante a etapa doutoral, transitando algunha das vías abertas na súa investigación. E neles, o rigor e a fiabilidade del resultado mostran ser contrarios a unha azarosa improvisación.

No presente ano, 2025, cúmprense dez dende a defensa da primeira tese doutoral en *Estudos da literatura e a cultura*. Decidiuse convocar aos seus antigos alumnos e alumnas, xa doutores e doutoras, para a súa participación nun volume colectivo como forma de recapitular os logros do propio programa. Tamén se pretendía acceder á etapa máis alá do doutorado, para pór en evidencia que a actividade investigadora non se detén cando xa se está en posesión do título. A tese doutoral, meta acadada, tamén pode supor o punto de partida dunha dedicación ao estudo compatíbel con múltiples facetas. Asinan os traballos autores e autoras procedentes de diversos eidos profesionais, non limitados ao universitario e educacional. Por engadidura, para aqueles doutores e doutoras que viron restrinxida a difusión da súa tese ao obrigado repositorio institucional e interromperon temporalmente as súas investigacións, *Recentes achegas* representa un impulso para retomalas e consolidalas, revalorizar os logros previos e explorar as súas posibilidades de ulterior desenvolvemento.

Expoñentes das liñas de investigación englobadas en *Estudos da literatura e a cultura* integran este repertorio, no que se aplican, de maneira única ou combinadas, as respectivas metodoloxías, diversas pero complementarias. Debido á variedade temática dos artigos aquí reunidos, optamos dispoñelos por orde alfabética de apelidos. Adscribíense ao enfoque histórico-filolóxico o estudo sobre as técnicas de argumentación en *Cárcel de amor* (Azaustre Lago), o dun tópico en Amadis Jamyn á luz das súas fontes clásicas e italianas (Aceituno Martínez), o que versa sobre a perspectiva de xénero da oda en Faria e Sousa (Blanco González), os tres dedicados á obra de Quevedo, para considerar o tratamento da metáfora nos seus tratados políticos (Ceribelli), as convencións do panexírico nun poema laudatorio (Vega Madroño) ou a súa apoloxía feminina nunha tradución de Séneca (García Sánchez). Agréganse a este núcleo as edicións comentadas dalgúns textos in-

éditos: os sonetos da poeta bilingüe Ana de Meneses (Tacón García), do conto *El Cáliz* de Emilia Pardo Bazán (Novo Díaz) e do epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente (Fernández Fernández). Neste grupo a atención aos modelos, dende una perspectiva historicista, e a crítica filolóxica e textual fanse compatíbeis coa teoría retórica e literaria e a ollada aos condicionamentos da época.

Sen perder a perspectiva literaria, outros traballos apóianse en presupostos teóricos, de índole filosófica, sobre a presenza de Montaigne a través de Shopenhauer na obra de Azorín (Núñez Hernández), ou de orientación política, perceptíbel no estudo de *Un ollo de vidro* de Castelao, onde o modelo de novela de vampiros, con resaibos góticos, encerra a denuncia do sistema caciquil (Mariño Mexuto). O criterio das construcións discursivo-teóricas aplícase á historiografía francesa das literaturas africanas, artífice de comunidades imaxinarias (Figueiras Catoira), e á imaxe de Teresa de Jesús no teatro poético contemporáneo (Tamames Gala). A intermedialidade é tamén abordada, para constatar as conexións interartísticas entre poesía e música, articuladas polo espazo (Jensen Silva), ou evidenciar a emerxencia do vídeo corto en vertical como forma de consumo audiovisual (Lea). Pecha o volume unha aportación onde museística e cultura material xúntanse para facer sentir a carencia dun espazo reservado á memoria da Guerra Civil española nos museos galegos (López Pato).

A tarefa de coordinar este volume non tería frutificado en solitario, se á parte que lle correspondía a Soledad Pérez-Abadín Barro como coordinadora do programa non se tivese sumado a dun dos doutores egresados, David Lea, interlocutor idóneo cos autores, avalado pola súa experiencia nas organizacións dos encontros XIII EL e como coeditor dos volumes antecesores do presente. Ambos sometemos os traballos á minuciosa crítica construtiva que precedeu ao envío do volume a avaliación externa por parte de dous expertos, cuxo criterio e suxestións, acatados escrupulosamente, contribuíron sen dúbida a mellorar o resultado final. Agradecemos a ambos avaliadores a súa desinteresada colaboración.

Ademais, expresamos o noso recoñecemento á Comisión Académica do Programa de Doutoramento, que avalou o orixinal, así como ao Servizo de Publicacións e a Comisión Editorial Académica da USC por esta oportunidade de demostrar o senso da investigación máis alá do título e, en particular, o da investigación nas disciplinas humanísticas, que continúan sendo útiles para a sociedade.

Esta publicación recibiu unha dotación económica na *Convocatoria para o financiamento de accións de mellora dos programas de doutoramento da USC*, da Vicerreitoría de Titulacións e Internacionalización. Agradecemos dita concesión, que fixo posíbel que o proxecto culminara no presente libro.

Introducción

DAVID LEA
Universidade de Vigo

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
Universidade de Santiago de Compostela

La colección «*Festina Lente. Estudos da Literatura e a Cultura*» nace con el cometido de favorecer e incentivar la publicación de los resultados parciales obtenidos durante la etapa doctoral. Tal fue el propósito que animó a David Lea y Eduardo Aceituno Martínez cuando, en 2022, tras la celebración en Santiago de Compostela de las *I Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura*, el primer XIII EL, prepararon un volumen integrado por las colaboraciones de investigadores en formación de diversa procedencia, nacional e internacional. El congreso suponía tan solo un punto de partida para un conjunto de ensayos, sometidos a una rigurosa evaluación, que dio lugar al volumen colectivo titulado *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas*, publicado por la Universidade de Santiago de Compostela en 2023. Quedaban así sentados los cimientos de un proyecto que desde un primer momento aspiraba a una continuidad, propiciada por la colección *Festina Lente*, una iniciativa del director del Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, Juan Blanco Valdés. En el momento actual, dicha colección alberga ya dos títulos: *FOLIA. Futuro e oportunidade literarias na investigación académica*, coordinado por Ana Bustela Vega, Paula Gregores Pereira y David Lea (2024), y *Novas aproximacións aos estudos literarios*, coordinado por Brais Fernández Prieto y Paula Gregores Pereira (2025).

Para recordar la premisa de los *studia humanitatis* y, en particular, de la disciplina literaria, marcada por un tiempo mal avenido con la inmediatez y emergencia, el lema de Aldo Manuzio preside las cubiertas de estos volúmenes. En el que ahora se ofrece, *Recentes achegas á investigación literaria dende a posteridade doutoral*, compendio de trabajos a cargo de los

doctores egresados del programa, se reflejan tales planteamientos. Los años de estudio e investigación, previos a la obtención del título, sustentan estos ensayos, cauce de ideas, reflexiones, datos y hallazgos que aspiran a mantener su vigencia sin plazo de prescripción. Algunos remiten a la tesis doctoral de manera directa y, con un meritorio esfuerzo de síntesis, resumen sus aportaciones, brindando así un preámbulo a su lectura. Otros abordan temas diferentes, pero estrechamente conectados, como ampliación o como derivación. En todos los casos, emanan del bagaje, en formación y conocimientos, acumulado durante la etapa doctoral, transitando alguna de las vías abiertas en su investigación. Y en ellos, el rigor y la fiabilidad del resultado muestran ser contrarios a una azarosa improvisación.

En el presente año, 2025, se cumplen diez desde la defensa de la primera tesis doctoral en *Estudos da literatura e a cultura*. Se decidió convocar a sus antiguos alumnos, ya doctores, para su participación en un volumen colectivo como forma de recapitular los logros del propio programa. También se pretendía acceder a la etapa más allá del doctorado, para poner en evidencia que la actividad investigadora no se detiene cuando ya se está en posesión del título. La tesis doctoral, meta alcanzada, también puede suponer el punto de partida de una dedicación al estudio compatible con múltiples facetas. Firman los trabajos autores provenientes de diversos ámbitos profesionales, no limitados al universitario y educacional. Por añadidura, para aquellos doctores que vieron restringida la difusión de su tesis al obligado repositorio institucional e interrumpieron temporalmente sus investigaciones, *Recentes achegas* representa un impulso para retomarlas y consolidarlas, revalorizar los logros previos y explorar sus posibilidades de ulterior desarrollo.

Exponentes de las líneas de investigación englobadas en *Estudos da literatura e a cultura* integran este repertorio, en el que se aplican, de manera única o combinadas, las respectivas metodologías, diversas pero complementarias. Debido a la variedad temática de los artículos aquí reunidos, hemos optado por disponerlos en orden alfabético de apellidos. Se adscriben al enfoque histórico-filológico el estudio sobre las técnicas de argumentación en *Cárcel de amor* (Azaustre Lago), el de un tópico en Amadis Jamyn a la luz de sus fuentes clásicas e italianas (Aceituno Martínez), el que versa sobre la preceptiva del género de la oda en Faria e Sousa (Blanco González), los tres dedicados a la obra de Quevedo, para considerar el tratamiento de la metáfora en sus tratados políticos (Ceribelli), las convenciones del panegírico en un poema laudatorio (Vega Madroñero) o su apología femenina en una

traducción de Séneca (García Sánchez). Se agregan a este núcleo las ediciones comentadas de algunos textos inéditos: los sonetos de la poeta bilingüe Ana de Meneses (Tacón García), del cuento *El Cáliz* de Emilia Pardo Bazán (Novo Díaz) y del epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente (Fernández Fernández). En este grupo la atención a los modelos, desde una perspectiva historicista, y la crítica filológica y textual se hacen compatibles con la teoría retórica y literaria y la mirada a los condicionamientos de la época.

Sin perder la perspectiva literaria, otros trabajos se apoyan en presupuestos teóricos, de índole filosófica, sobre la presencia de Montaigne a través de Shopenhauer en la obra de Azorín (Núñez Hernández), o de orientación política, perceptible en el estudio de *Un ollo de vidro* de Castelao, en donde el modelo de novela de vampiros, con resabios góticos, encierra la denuncia del sistema caciquil (Mariño Mexuto). El criterio de las construcciones discursivo-teóricas se aplica a la historiografía francesa de las literaturas africanas, artífice de comunidades imaginarias (Figueiras Catoira), y a la imagen de Teresa de Jesús en el teatro poético contemporáneo (Tamames Gala). La intermedialidad es asimismo abordada, para constatar las conexiones interartísticas entre poesía y música, articuladas por el espacio (Jensen Silva), o evidenciar la emergencia del vídeo corto en vertical como forma de consumo audiovisual (Lea). Cierra el volumen una aportación en donde museística y cultura material se aúnan para hacer sentir la carencia de un espacio reservado a la memoria de la Guerra Civil española en los museos gallegos (López Pato).

La tarea de coordinar este volumen no habría fructificado en solitario, si a la parte que le correspondía a Soledad Pérez-Abadín Barro como coordinadora del programa no se hubiese sumado la de uno de los doctores egresados, David Lea, interlocutor idóneo con los autores, avalado por su experiencia en las organizaciones de los congresos XIIIEL y como coeditor de los volúmenes antecesores del presente. Ambos hemos sometido los trabajos a la minuciosa crítica constructiva que ha precedido al envío del volumen a evaluación externa por parte de dos expertos, cuyo criterio y sugerencias, acatados escrupulosamente, han contribuido sin duda a mejorar el resultado final. Agradecemos a ambos evaluadores su desinteresada colaboración.

Asimismo, expresamos nuestro reconocimiento a la Comisión Académica del Programa de Doctorado, que avaló el original, así como al Servicio de Publicacións y la Comisión Editorial Académica de la USC por esta

oportunidad de demostrar el sentido de la investigación más allá del título y, en particular, el de la investigación en las disciplinas humanísticas, que continúan siendo útiles para la sociedad.

Esta publicación ha recibido una dotación económica en la Convocatoria para o financiamento de acción de mellora dos programas de doutoramento da USC, de la Vicerreitoría de Titulacións e Internacionalización. Agradecemos dicha concesión, que ha hecho posible que el proyecto culminara en el presente libro.

Un motif folâtre dans la poésie française du xvi^e siècle: le glissement d'un objet sur le corps de la dame

EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0003-2829-5720

Resumo

Comentario de varios poemas que desenvolven o motivo do deslizamento dun obxeto polo corpo da dama. O estudo atende en particular ao «Blason de l'anneau», de Hugues Salel, dous sonetos de Baïf (*Amours de Méline* I, 17; *Diverses Amours* II, 23) e outro soneto de Amadis Jamyn (*Oriane*, XVI). Nestas composicións, a lembranza de Ovidio é incontestábel, mais débese destacar tamén a influencia exercida pola poesía italiana (Serafino Aquilano), así como a importancia da emulación entre os poetas franceses. Dita hipótese demóstrase mediante o cotexo minucioso dos textos analizados.

Palabras chave: Hugues Salel, Jean-Antoine de Baïf, Amadis Jamyn, Serafino Aquilano.

Resumen

Comentario de varios poemas que desarrollan el motivo del deslizamiento de un objeto por el cuerpo de la dama. El estudio atiende en particular el «Blason de l'anneau», de Hugues Salel, dos sonetos de Baïf (*Amours de Méline* I, 17; *Diverses Amours* II, 23) y otro soneto de Amadis Jamyn (*Oriane*, XVI). En estas composiciones, el recuerdo de Ovidio es incontestable, pero se debe destacar también la influencia ejercida por la poesía italiana (Serafino Aquilano), así como la importancia de la emulación entre los poetas franceses. Dicha hipótesis se demuestra mediante el cotejo minucioso de los textos analizados.

Palabras clave: Hugues Salel, Jean-Antoine de Baïf, Amadis Jamyn, Serafino Aquilano.

Plusieurs thèmes récurrents dans la poésie française de la fin du xvi^e siècle appartiennent à la « veine folâtre » qui a été décrite par Mathieu-Castellani (1975 : 137-147). Selon cette spécialiste, une telle vogue témoignerait de l'influence durable de Ronsard, notamment de son *Second Livre des Amours*. À notre avis, cependant, on n'a pas assez souligné à quel point les autres membres de la Pléiade sont également pris pour modèle par la génération suivante. Ainsi, un sonnet d'Amadis Jamyn (*Oriane*, XVI) nous semble l'imitation évidente d'une pièce de Jean-Antoine de Baïf (*Diverses Amours* II, 23) publiée quelques années plus tôt. Dans les deux cas, l'amant rêve de prendre la place du papier posé sur le sein de la dame, métamorphose suivie d'un glissement érotique vers l'endroit du corps le plus désiré. Il s'agit d'une variation particulière parmi les compositions qui expriment la jalousie du poète vis-à-vis d'un objet (ou un animal, ou une fleur) qui touche sa bien-aimée¹. Elle se caractérise surtout par l'importance qu'acquiert l'évocation du corps féminin. En effet, les analogies et les périphrases employées pour désigner les parties du corps préservent un équilibre difficile entre la bienséance et la transgression. Ces images contribuent à créer l'effet humoristique, plus remarquable ici que dans la plupart des poèmes de ce genre. Nous analyserons donc les principaux procédés rhétoriques employés par les deux poètes, afin de déterminer leur fonction et leur valeur esthétique. Nous étudierons parallèlement l'origine du thème, qui dérive sans doute d'autres poèmes où l'apostrophe est adressée à un objet complètement différent : l'anneau porté par la dame. Baïf lui-même avait consacré l'un de ses sonnets de jeunesse (*Amours de Méline* I, 17) à une rêverie autour de ce dernier objet, qui suivait un cours analogue à celui que nous venons de mentionner. Une élégie d'Ovide (*Amours* II, 15²) fut identifiée par Augé-Chiquet (Baïf, 1909 : 42) comme

¹ Voir aussi Françon (1941).

² Voici la traduction de cette élégie latine proposée par H. Bornecque (Ovide, 2017 : 105-107) : « Anneau, toi qui vas ceindre le doigt de ma belle maîtresse, dont l'amour de celui qui le donne fait tout le prix, va et sois pour elle un présent agréable ; qu'elle te reçoive avec joie et te passe immédiatement à sa phalange ! Sois fait pour elle, comme elle est faite pour moi, et que ton cercle embrasse juste son doigt, sans la gêner. Heureux anneau ! ma maîtresse va te manier. Hélas ! déjà moi-même je suis jaloux de mon cadeau. Oh ! que ne puis-je, par les enchantements de la magicienne d'Éa ou du vieillard de Carpathos, me transformer tout à coup en mon présent ! Alors, si je désirais toucher la poitrine de ma maîtresse et glisser sous sa tunique ma main gauche, je m'échapperais de son doigt, si étroitement que je le serre, et, m'étant élargi par un prodige étonnant, je tomberais sur son sein. De même, afin de pouvoir assurer par mon empreinte le secret d'un billet, sans que la cire reste attachée au chaton trop sec, je toucherais d'abord les lèvres de ma belle amie ; pourvu seulement que mon empreinte ne soit pas appliquée sur des lettres qui m'affligeraient ! Si elle veut me retirer pour me mettre dans mon écrin, je refuserai de partir et me rétrécirai pour m'attacher à ses doigts. Et que jamais, ô ma vie, je ne devienne pour toi un objet de honte ou un fardeau que ton doigt délicat refuse de porter. Garde-moi,

la source première du thème. Ce fait paraît incontestable, mais nous avons repéré au moins deux imitateurs du poète latin qui devancent Baïf, à savoir Serafino Aquilano (sonnet XXXIII³) et Hugues Salel (*Le Blason de l'Anneau*). Il faudra donc étendre l'analyse à ces poèmes précurseurs afin d'établir, dans la mesure du possible, quelles sont les idées que chacun des auteurs emprunte à la tradition et où résident ses principales contributions personnelles.

1. SERAFINO AQUILANO, « OR VA', FELICE ANEL SÌ AVENTURATO »

Avant d'aborder les poèmes français du *xvi^e* siècle, il convient donc d'examiner le sonnet où Serafino Aquilano, poète du *Quattrocento* bien connu par les pétrarquistes en deçà des Alpes, s'inspire de l'élégie d'Ovide:

Or va', felice anel sì avventurato,
va', stringe quella man che 'l cor m'ha stretto,
vanne, e de retornar non far concepto,
ch'io ben vorrei con te cambiar mio stato.

Ma serra' in questo pur spesso beato,
ché, mettendo la man nel bianco pecto,
cader te lassarai con gran dilecto
per gir toccando lei per ogne lato.

Or va', ch'al ciel potrai bene aguagliarte,
ché, come lui, li soi secreti intendi
chiudendo tu ciò ch'ella scrive in carte.

E quando umor da la sua bocca prendi
per sigillare, el ciel che può più darte?
Alor serrai crudel se non te accendi.

(Aquilano, 1894 : 71⁴)

On a conservé une dizaine de sonnets de Serafino consacrés à l'anneau, mais celui-ci est le seul qui puise largement dans le modèle ovidien. Dans les deux cas, l'amant s'adresse à l'objet, destiné à la dame, et à qui le sort ne réserve, par conséquent, que du bonheur. Serafino ne précise pas qu'il s'agit d'un présent offert en gage d'amour, mais l'apostrophe suffit à le suggérer. Le poète

lorsque tu plonges tes membres dans l'eau chaude, et supporte que l'eau, se glissant sous le chaton, en ternisse l'éclat. Mais peut-être qu'alors, devant ta nudité, l'amour éveillera mes sens, et que, tout anneau que je sois, je remplirai mon rôle d'amant. À quoi bon caresser ces vains rêves ? Pars, modeste présent ; que ma maîtresse sente bien qu'avec toi je lui donne ma foi ».

³ Pour l'œuvre de Serafino Aquilano, nous suivons la numération de Menghini (Aquilano, 1894).

⁴ Voir aussi les utiles notes explicatives dans l'édition moderne d'Antonio Rossi (Aquilano, 2005 : 201).

italien doit nécessairement opérer une synthèse pour adapter d'autres idées du modèle. On le voit surtout lorsqu'il reprend des situations imaginées par Ovide, basées sur la personnification du joyau, qui jouira du contact physique avec l'objet de désir. Le poète latin rêvait d'une transformation par enchantement de l'amant en son cadeau, alors que Serafino se borne à prêter à l'anneau sa jouissance imaginaire, en exprimant ainsi son désir sans qu'il soit nécessaire de se mettre explicitement à la place de l'objet.

Le premier quatrain est le plus original par rapport à la source, mais aussi le plus anodin. Certes, la réciprocité des actions liées par le polyptote « stringe »-« m'ha stretto » (v. 2) est frappante par la brusque transition du plan physique au plan figuré. Elle développe l'image traditionnelle du cœur pressé par la main de la dame, déjà employée par Pétrarque⁵. Mais la formule a l'air forcé : la mention du doigt, au lieu de la main, aurait été plus naturelle. L'impératif peut surprendre aussi par son indécatesse : la preuve, c'est que l'élégie latine exprime plutôt l'idée contraire. Ovide emploie d'ailleurs un procédé rhétorique analogue, en amplifiant une image plus simple mais mieux adaptée au fait décrit : « *Tam bene convenias, quam mecum convenit illi* » (« Sois fait pour elle, comme elle est faite pour moi », v. 5). Dans le sonnet, l'amant annonce à l'anneau que celui-ci ne reviendra jamais auprès de lui (v. 3). Il prête ainsi à l'objet inerte une volonté et une capacité d'action qui ne sera pas exercée (et pour cause) pour les raisons avancées, à savoir le bien-être qui s'emparera du joyau dans sa destination. Ovide craignait que la dame ne veuille se séparer du cadeau, alors que Serafino renverse les rôles, d'une façon amusante. La fin du quatrain esquisse en passant le désir d'usurper la place de l'anneau, mais la formule est banale, courante, et sert plutôt à insister sur la fortune de l'interlocuteur.

Serafino illustre ensuite la portée illimitée de ce bonheur à travers deux situations concrètes, qui offrent un accès privilégié à deux parties du corps particulièrement convoitées. C'est d'abord le moment où la dame pose sa main sur sa blanche poitrine, puis celui où elle porte l'anneau à sa bouche afin de sceller une lettre. Par ailleurs, Serafino s'appuie aussi sur ce dernier usage de l'anneau pour exalter la chance d'avoir accès aux secrets de la dame. Ce prolongement de la scène conçue par Ovide est savamment anticipé pour réserver le baiser à la fin du poème. Nous avons déjà noté que Serafino n'a pas recours à la première personne dans son récit. Le locuteur maintient ainsi une distance plus grande par rapport à la fantaisie érotique que le modèle antique. Serafino estime peut-être que le fait d'assumer des attouchements

⁵ « O bella man, che mi destringi 'l core » (Canzoniere, CXIX, v. 1).

clandestins, même en rêve, expose son sonnet à un manque d'élégance et de décence. La fin du sonnet semble manifester le même souci, car le poète fait du baiser le point culminant, la joie suprême, en s'éloignant nettement de la scène licencieuse qui clôt l'élégie latine⁶. Mais, paradoxalement, cette distance à l'égard des faits racontés autorise l'ajout de certains détails gaillards. Dans l'élégie latine, l'anneau se laisse tomber sur le sein, alors que celui-ci n'est que le point de départ chez Serafino. Les dimensions vagues du trajet (v. 8) suggèrent la possibilité de se livrer à une véritable exploration, d'un choix illimité d'endroits où aller moissonner son plaisir. Le dynamisme, le flou, la personnification à travers le verbe « toucher » et l'hyperbolique allusion à chaque endroit du corps évoquent la frénésie amoureuse. Le poète italien met d'ailleurs l'accent sur la jouissance conquise dans chacune des situations imaginées (v. 7, 9, 13), ce que la pointe du dernier vers viendra confirmer. L'idée de l'anneau qui finit par fondre sous l'effet de l'ardeur amoureuse, récurrente chez Serafino⁷, devient ici plus originale du fait que le feu provient de l'objet lui-même et non de l'amant. L'adjectif « cruel », là où on aurait espéré une évocation de l'insensibilité, constitue en soi une autre surprise à l'intérieur de ce vers. On peut interpréter que, après le baiser, l'anneau devrait disparaître, se laisser consommer par pitié, afin de ne pas susciter la jalousie de son ancien propriétaire. L'idée, resserrée, d'une façon très subtile, est elle aussi rendue possible évidemment par le choix de ne pas suivre Ovide dans son assimilation de l'amant à l'anneau.

2. HUGUES SALEL, *BLASON DE L'ANNEAU*

Quelques décennies plus tard, le poète français Hugues Salel s'inspire sans doute de la même élégie d'Ovide dans son « Blason de l'anneau », quoique cette imitation n'ait pas été signalée dans l'édition de Kalwies (Salel, 1987 : 187) ou par d'autres spécialistes. La pièce, publiée en 1536, prolonge la vogue du blason anatomique lancée par Clément Marot, même si elle ne figure pas dans le recueil de 1543 (*Les Blasons anatomiques du corps féminin*, Paris: Charles l'Angelier). Dans la première partie du poème, Salel explique qu'il ne se sent pas assez compétent pour « blasonner » une partie du corps, selon l'usage établi ; il a donc choisi de « louer l'ornement / le plus petit, mais le plus précieux » (v. 10-11). Ainsi, le poème n'est pas motivé cette fois-ci par

⁶ Les tercets du sonnet LIV de Serafino (« O viduo anelletto... ») soulignent également le bouleversement manifesté par l'anneau après son contact avec la « douce humeur » de la bouche désirée.

⁷ Voir ses sonnets LXXVII (« O gentil, per collei... ») et LXXVIII (« Tempo o fortuna, ahimè... »).

une circonstance concrète : l'amant ne s'adresse pas à l'anneau avant de le donner à sa destinataire. Après la justification du sujet, les apostrophes commencent à se succéder, en détaillant la richesse des ornements (v. 16-21) et en rappelant le caractère symbolique de l'objet (v. 22-26), d'une façon très générale. On ne distingue aucune trace de la source latine avant la section suivante (v. 27-39) :

Heureux aneau, que pour laver la main,
 La dame met souvent dedans son sein :
 Que ne m'est il octroyé une chose,
 Que de mon corps se fist metamorphose
 En ta figure, affin de frequenter
 Où ne me puis que de loing presenter.
 Aneau, tu as privilege et franchise
 Du corps toucher si pres que la chemise,
 Et bien souvent sans penser mallefice
 D'aller taster la dure et ronde cuisse,
 Le blanc tetin, l'estomac et le ventre,
 Et approcher de ce beau corps le centre,
 Où gist l'espoir des amans affligez.

(Salel, 1987 : 188)

C'est à nouveau le contact du bijou avec le sein qui retient surtout l'attention de l'imitateur. Cette scène de rencontre intime est d'ailleurs la seule empruntée à Ovide, mais Salel reprend aussi le rêve de métamorphose, contrairement à Serafino, en exprimant ce désir avec brio (v. 29-31). Dans un premier temps, suivant le critère des vers précédents, le poète n'a pas recours à la personnification enjouée ; au contraire, il évoque la circonstance précise, réaliste, où la dame ôte elle-même son anneau pour le poser sur son sein. Il parvient ainsi à saisir l'érotisme du geste quotidien. Le désir de métamorphose, qui comporte l'intervention luxurieuse de l'amant, peut se justifier par une périphrase (v. 31-32). L'élégance est ainsi préservée, grâce à la métaphore filée du lieu de visite. Si Serafino introduisait l'exploration libre du corps féminin, tout en la comprimant dans un seul vers, Salel développe largement le motif, en allant du général (v. 33-34) au particulier (v. 35-39). Le parcours sur le corps n'est pas déclenché par une chute ni associé à une circonstance particulière, ce qui en fin de compte n'est pas nécessaire et pourrait atténuer la portée de la personnification. Celle-ci, très restreinte dans la première partie de l'extrait, a désormais libre cours et se consolide graduellement : après avoir joué un rôle passif, l'anneau « touche », puis il « tâte ». Les pensées innocentes attribuées à l'objet (v. 35) n'ont rien à voir ici avec les sensations

que l'amant éprouverait à sa place, sans être pour autant gratuites⁸. Elles introduisent une note comique, en rappelant subtilement l'inertie propre à l'objet inanimé, forcément « innocent », qui ne connaît pas son bonheur. La référence au corps en général est rendue plus suggestive par l'analogie avec la chemise (v. 34), qui fait penser à tout ce que le vêtement recouvre. Quant aux parties spécifiques du corps parcourues par l'anneau, ce sont justement les plus cachées, les plus connotées sexuellement, celles qui convergent vers « le centre ». Quelques adjectifs intercalés permettent de louer leur perfection, sans s'écarter du lieu commun : les qualités encensées du tétin et de la cuisse figurent aussi, par exemple, dans leurs blasons respectifs de 1543, tout comme Serafino louait déjà la blanche poitrine. Mais cette énumération plus ou moins prévisible culmine d'une façon tout à fait originale, là où l'allusion audacieuse à la sexualité atteint son point culminant. La progression dans les degrés d'érotisme n'est pas sans rappeler l'élégie d'Ovide, même si Salel se garde bien de mentionner l'acte sexuel avec une telle franchise. Il faut prendre en compte aussi que le parcours de l'anneau est raconté à la deuxième personne, quoique la métamorphose souhaitée soit évoquée juste avant. On peut considérer que le poète français a ainsi cherché le juste milieu entre la pleine intrusion de l'amant dans le corps féminin, chez Ovide, et sa prise de distance, dans le sonnet de Serafino. Salel reprend enfin, pour la deuxième fois, le procédé qui consiste à clore l'apostrophe par une périphrase évocatrice de l'interdit (v. 38-39). Le poète affirmait au début de sa composition qu'il n'osait pas chanter une partie du corps, mais cette description spirituelle rappelle en effet, quoique très brièvement, celle des blasons. La périphrase repose sur la position anatomique, mais la référence généralisatrice aux amants n'est pas moins habile, car elle contribue à esquiver la vulgarité. La rhétorique amoureuse conventionnelle du dernier vers vient également revêtir cette brusque simplification du désir lascif, qui confère aux caresses précédentes un rôle préliminaire. En somme, les deux phrases de notre extrait culminent dans une périphrase qui permet de nommer l'indicible : aussi bien la rencontre charnelle impliquant le locuteur que la partie du corps féminin exclue de la poésie.

3. JEAN-ANTOINE DE BAÏF, « PEUSSÉ-JE, ANEAU, REVÊTIR TA FIGURE »

Dans le sonnet 17 des *Amours de Méline*, Baïf unifie deux scènes qu'Ovide avait conçues séparément : d'abord, celle où l'amant, transformé en

⁸ Le terme *mallefice* a ici le sens de « mauvaise action » (Huguet, 1961, 5 : 100).

anneau, profite du fait que la dame touche son sein pour glisser et tomber sur le corps ; puis celle où l'anneau retrouve sa nature humaine en choisissant la situation la plus propice⁹.

Peussé-je, Aneau, revêtir ta figure
A mon souhét ! petit anneau, qui dois
De ta rondeur enceindre l'un des doigts,
Qui dans mon cœur me font aigre pointure.

Si dans son sein Meline d'aventure
Metoit sa main, coulé je glisserois
Roulant en bas, tant qu'au val je serois,
D'où fin j'espere aux peines que j'endure.

Lors ta rondeur je ne voudroy garder,
A peine alors pourroy-je retarder
L'ardant desir qui si fort me consomme :

Car je voudroy ma forme revestir,
Faisant tresbien à Madame sentir,
Que d'un anneau je me seroy fait homme.

(Baïf, 2010 : 196)

Le poète de la Pléiade se distingue ainsi des deux imitateurs déjà commentés, ce qui ne laisse presque aucun doute sur sa connaissance de la source latine. En même temps, les quatrains sont émaillés de détails qui rappellent les versions préalables dues à Serafino et à Salel, de sorte que, à notre avis, leur influence supplémentaire constitue une hypothèse admissible, même si elle n'a pas été proposée jusqu'à présent. Comme Serafino, Baïf ne précise pas la circonstance qui donne lieu à l'apostrophe, même si on peut lire entre les lignes que l'amant s'adresse à son cadeau. Le début du sonnet français est également orné par la réciprocité qui lie une action réelle (l'anneau du poète entoure le doigt de Méline) à une action figurée (le doigt de Méline blesse le cœur du poète). Certes, le poète français ne conserve pas l'analogie des deux actions en sens inverse, mais il le fait dans un souci de justesse ; notons par ailleurs l'originale adaptation du lieu commun de la flèche. Ensuite, le geste suggestif de la dame n'occupe pas seulement la même position dans

⁹ Vignes *et al.* (Baïf, 2010 : 619) énumèrent des différences entre les deux poèmes, qui se fondent pourtant sur une méprise évidente concernant le sens de l'élégie latine : selon cette édition des *Amours*, Baïf « souhaite retrouver finalement sa forme première alors qu'Ovide espérait pouvoir remplir son rôle d'homme sous la forme de l'anneau. Le sonnet s'achève sur l'espoir de l'accomplissement de l'amour humain, le poème d'Ovide sur un renoncement à la rêverie ».

le sonnet, mais il est exprimé en termes très similaires. Qui plus est, à partir du sein, l'anneau entreprend un périple en chute libre sur le corps, une idée étrangère à Ovide. Quant à Salel, il évoquait déjà la métamorphose en mentionnant la « figure » de l'anneau et sans faire référence à la magie. Mais la coïncidence la plus remarquable avec l'illustre contemporain de Marot, c'est la destination finale de l'objet, convoitée entre toutes, même si Salel s'en tient à un simple « rapprochement » plus délicat. Cette destination est à nouveau désignée à travers la périphrase de rigueur (v. 7-8), d'une similitude frappante. Comme nous avons l'observé dans le commentaire précédent, la rhétorique conventionnelle de l'espoir qui mettrait fin aux souffrances de l'amant sert à atténuer l'expression violente de la frustration sexuelle. Baïf retire pourtant en partie le voile discret qui recouvre cette émotion en l'assumant personnellement, au lieu de généraliser. La périphrase est aussi enrichie par la métaphore inusitée du val, en accord avec l'action décrite (« Roulant en bas »). Par ailleurs, Baïf se tient plus près du modèle latin que les autres imitateurs lorsqu'il renonce à la personnification de l'anneau qui « touche » le sein et à l'ultérieure exploration minutieuse du corps.

Mais c'est dans les tercets que Baïf rejoint le plus directement l'élégie d'Ovide, car le rêve de métamorphose est retourné pour donner à l'amant la possibilité de satisfaire pleinement son appétit charnel. Il convient pourtant de signaler les nombreux éléments qui imprègnent le sonnet français d'un ton plus licencieux, à commencer par le plus évident : la situation où le désir explose définitivement. La seconde métamorphose n'est plus suscitée par la simple vision de la nudité, par l'érotisme du bain, mais par le contact direct avec la partie du corps qui fait l'objet de la suprême convoitise. La répétition de « voudroy » (v. 9, 12) insiste sur l'idée que la transformation en homme obéira à une volonté irrépressible, alors qu'Ovide se bornait à indiquer discrètement l'excitation soudaine, sans approfondir à ce point la psychologie du personnage-anneau. En réalité, le poète français va encore plus loin, en associant le débordement éloquent de la pulsion incontrôlable, décrit dans le cadre du rêve, au désir actuel, ressenti au moment même de l'énonciation (v. 11), un désir qui avait déjà été affirmé à la fin du second quatrain. On voit donc que, si Ovide minimisait l'étendue de la conclusion, pour favoriser l'effet de surprise, Baïf mise sur la réitération, afin de traduire la tension intime qui hante l'amant. Les tercets culminent, comme les quatrains, dans une tournure périphrastique, qui permet d'évoquer l'acte sexuel tout en le rendant plus piquant. La réussite de la pointe est fondée sur le sous-entendu grivois, se concentrant sur les sensations de la dame, aussi élusives que transparentes.

4. JEAN-ANTOINE DE BAÏF, « O PAPIER, MILLE FOIS PLUS HEUREUX QUE TON MAISTRE »

Il faudra attendre une vingtaine d'années pour que Baïf revienne sur le sujet, avec un nouveau sonnet (*Diverses Amours* II, 23) :

O papier, mille fois plus heureux que ton maistre !
 Tu as credit d'aller où je ne puis aller,
 Liberté de parler où je n'ose parler :
 Trop heureux si ton heur tu sçavois bien cognoistre.

O qu'en ce que tu es, échangé je pusse estre !
 Possible en son beau sein elle m'iroit celer :
 De là j'entreprendrois au valon devaler,
 Où j'espere trouver mon paradis terrestre.

Coulé tout doucement en ce lieu de plaisance,
 Je ne voudroy long temps ta forme retenir,
 Mais là je reprendroy d'un vray homme l'essence.

Ha ! c'est trop presumer : il me doit bien suffire,
 Si en la saluant tu la fais souvenir
 De faire plus pour moy que n'ose luy écrire.

(Baïf, 2010 : 548)

L'édition de Vignes *et al.* (Baïf, 2010 : 980) retient encore une fois l'élégie d'Ovide comme source d'inspiration, en omettant curieusement l'analogie évidente avec le sonnet qui vient d'être commenté. Une autre similitude est notée, celle que le poème de Baïf entretient avec un sonnet de Ronsard, « Ha, Seigneur dieu, que de graces écloses » (*Premier Livre des Amours*, XL), où le chef de la Pléiade, s'inspirant de la même source, rêve d'une transformation réversible en puce. Il s'agit pourtant d'un sonnet de jeunesse, datant de 1553, qu'il serait plus pertinent d'associer au sonnet 17 de *Méline*, composé à la même époque. Pour expliquer le changement d'interlocuteur, il faudrait plutôt remarquer la prolifération, à partir de 1570, des apostrophes adressées au petit livre, à la lettre ou au poème écrit qui jouissent de la compagnie de la dame. Mathieu-Castellani (1975 : 144-145) cite par exemple deux variations sur ce thème dues à Amadis Jamyn et une autre composée par Pierre de Brach ; elles ne sont pas les seules, comme nous verrons par la suite.

En réalité, la première strophe (plus concrètement, le vers 3) et la dernière du sonnet de Baïf sont les seules qui font allusion à des aspects spécifiques du papier, alors que le récit développé au second quatrain et au

premier tercet pourrait être associé, somme toute, à n'importe quel objet. L'auteur ne fait d'ailleurs qu'y reproduire la même progression du sonnet 17 de *Méline*. Le début du poème célèbre la fortune du papier, ses privilèges qui contrastent avec la distance et le silence que l'amant est obligé d'observer vis-à-vis de la dame. L'idée n'est qu'esquissée d'une façon très sommaire chez Ovide. Baïf semble s'inspirer plutôt de la poésie contemporaine¹⁰. L'exaltation amère du bonheur de l'objet porté par la dame devient la formule d'ouverture consacrée dans ce genre de sonnets : « Va t'en dans le sein de ma mye, / Sonnet plus mignon, plus heureux... » (Agrippa d'Aubigné, *Hécatombe à Diane*, XXXIX), « O bien-heureux Papier, recueilli par la main... » (Amadis Jamyn, *Oriane*, XXI), « O mon petit livret, que je t'estime heureux... » (Philippe Desportes, *Amours de Diane* II, V)¹¹. Baïf enrichit le lieu commun en transposant ensuite (v. 4) le paradoxe célèbre de Virgile : « O fortunatos nimium, sua si bona norint / Agricolas », comme le notent à juste titre ses éditeurs modernes (Baïf, 2010 : 980). L'opposition entre le papier qui se dirige vers la dame et l'amant qui doit demeurer loin d'elle (v. 2) articule aussi un sonnet de Pierre de Brach, « Heureux papier, qui dois bien tost venir » (*Amours d'Aymée*, XXXIX). De la même façon, le contraste suivant, parallèle à celui-là, qui n'accorde la parole paradoxalement qu'à l'objet personnifié (v. 3), est développé tout au long d'un sonnet de Ronsard, « Lettre, de mon ardeur véritable interprete » (*Sonnets pour Hélène* II, XLVII). Cependant, alors que les sonnets de Pierre de Brach et de Ronsard préservent un style galant, celui de Baïf penche, à partir du second quatrain, pour la variante licencieuse. On retrouvera là le désir de métamorphose (qui constitue la pointe finale dans les sonnets cités de Desportes et d'Aubigné), ainsi que le contact emblématique avec le sein, puis la descente précipitée et l'arrivée à la destination souhaitée, ce qui déclenche la métamorphose inverse. Le poète maintient même la métaphore du val, sur laquelle il appuie de nouvelles périphrases (v. 8, 9), afin de désigner la partie-tabou. Ces périphrases se concentrent uniquement sur le plaisir promis et cessent d'évoquer le soulagement de la frustration sexuelle. En général, le récit de la métamorphose en homme est dépouillé des anciennes nuances révélatrices d'une tension libidineuse. La malice qui caractérisait la pointe finale dans le sonnet de *Méline* est aussi

¹⁰ L'image de la libre circulation sur le corps apparaissait déjà tout de même dans le « Blason de l'Anneau » (v. 31-32).

¹¹ Les deux derniers poèmes constituent des adaptations d'un sonnet de Tebaldeo (« Beata carta ne la man raccolta ») et d'une autre pièce de Serafino Aquilano (« O felice libretto ove sì spesso »), respectivement. Voir Graur (1929 : 81) et les notes de Graham (Desportes, 1959 : 199) et Rouget et Petey-Girard (Desportes, 2014 : 534).

sacrifiée, car la consommation de l'acte sexuel n'est pas racontée, même indirectement. La conclusion du poème repose sur la fonction du papier, qui consiste à transmettre un message d'amour. Ronsard et Jamyn, dans leurs sonnets sur le même thème, insistent sur le rôle d'intermédiaire accordé à l'objet, en détaillant les plaintes et les déclarations que celui-ci doit faire parvenir à la destinataire. Baïf conçoit, quant à lui, une personnification plus vague et condensée (« en la saluant »), qu'il emploie d'une façon originale : le poète ne renonce à sa fantaisie de métamorphose que pour continuer à rêver, plus simplement, du consentement accordé par la dame à la satisfaction de son désir. C'est la formule périphrastique du dernier vers qui exprime le sous-entendu gaillard, séparé ainsi du récit érotique et intégré par surprise dans la captieuse plainte finale.

5. AMADIS JAMYN, « TE RESEMBLER DE BONHEUR JE VOUDROIS »

Ce poème de Baïf est la source probable d'un sonnet d'Amadis Jamyn (*Oriane*, XVI), adressé à un interlocuteur similaire :

Te ressembler de bonheur je voudrois,
Chanson, qui fais au beau sein de Madame
Jardin de lis, de roses et de bâme,
Un long séjour, où moy je ne sçaurois.

Tout bellement de là je glisserois
Jusqu'au verger où la rose on entame,
Et moderant les chaleurs de ma flame,
Au gué d'amour mon feu je plongerois.

Malgré le Chien qui dans le ciel aboye,
Qui de Venus nous interdit la joye,
Je ne lairrois de prendre mes ébats.

« Amour est Dieu : Qui trespasse en sa guerre
« Ne doit-il pas autant de gloire acquerre
« Que cil qui meurt pour le Dieu des combas ?

(Jamyn, 1978 : 39)

Contrairement aux poèmes commentés jusqu'ici, Jamyn n'exploite aucune caractéristique spécifique de l'objet choisi, qui pourrait être remplacé par n'importe quel autre des habituels dans les pièces de ce genre. Il n'est donc pas surprenant que la deuxième personne s'efface aussitôt. L'exaltation conventionnelle du bonheur de la chanson permet à l'amant, comme dans les

cas précédents, d'exposer la nature de ses propres sentiments dans une telle situation, mais Jamyn profite aussi de cette projection pour introduire subtilement le thème de la métamorphose. Notons la finesse de la formule initiale, avec la locution « ressembler de » suivie d'un sentiment. L'usage du présent dans l'évocation du sein (v. 2) invite à interpréter que le locuteur est témoin du geste érotique, et que c'est la contemplation charmante de la dame qui libère la fantaisie. Puisque le poète veille à ne pas tomber dans la grivoiserie, ce sera la seule référence explicite à Oriane dans tout le poème, alors qu'on ne cesse de se référer à son corps à travers des images. La première de ces métaphores, celle du « jardin » (v. 3) où le papier séjourne, instaure le cadre initial du récit allégorique, qui s'amorce imperceptiblement. Jamyn ajoute aux fleurs qui constituent l'éloge conventionnel du sein, en raison des belles couleurs et de la douceur, une troisième plante moins habituelle, le baume, qui évoque un parfum enivrant.

À partir du second quatrain, c'est l'amant transformé qui devient le protagoniste du récit imaginaire. La délicatesse de la descente sur le corps féminin (« Tout bellement... ») contraste avec le mouvement hâtif décrit par Baïf et suggère mieux la délectation éprouvée lors du parcours. La principale réussite du sonnet réside dans la cohérence des images végétales du corps, qui s'enchaînent : le personnage transite pour commencer d'un jardin à un autre « verger ». Ici, une seule fleur ressortit, la rose. Son référent corporel n'est pas indiqué, ce qui est en soi évocateur de l'inexprimable. L'interprétation de l'image est éclaircie par le glissement précédent, mais aussi par l'action exercée sur la rose, qui rappelle à la fois la seconde partie du *Roman de la Rose* et le *topos* de la fleur cueillie associé au *carpe diem*. Le poète pousse l'audace jusqu'à ajouter ensuite un troisième espace naturel figuré, le « gué d'amour », pour désigner la même partie innommable du corps. L'absence obligée du référent est à nouveau compensée par l'action verbale qui prolonge l'image, aux connotations sexuelles manifestes (« je plongerois »). L'opposition entre l'eau et le feu dans ce vers renouvelle complètement l'antithèse pétrarquiste de la flamme et la neige. Contrairement à Baïf, le point culminant de la scène imaginaire est bien atteint, alors que, curieusement, la métamorphose inverse en homme n'a pas eu lieu.

Dans les tercets, il ne reste d'ailleurs aucune trace de la source ou de l'élégie d'Ovide. Il n'y a pas de renoncement final à la fantaisie ; au contraire, Jamyn chante la jouissance procurée par la rencontre charnelle. Carrington (Jamyn, 1978 : 39) explique l'allusion à la constellation du Petit Chien, dont la visibilité en été a donné lieu au terme *canicule*. La chaleur extrême rend

dangereux les ébats trop impétueux, mais l'amant ne mettrait pas pour autant un terme à sa volupté¹². Les hyperboles concernant la fougue et la sensualité de la rencontre charnelle sont renforcées au second tercet. Les lieux communs de la *militia amoris* et de la mort d'amour sont ainsi détournés de leur sens habituel. De la même façon, la sacralisation d'Amour ne vient pas achever la louange d'un sentiment profond : c'est l'apothéose du plaisir sensuel, chantée avec un enthousiasme jovial et appuyée sur une charpente logique irrésistible, ce qui enrichit les sous-entendus égrillards.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUILANO, Serafino (1894): *Rime*, éd. Mario Menghini, Bologna: Romagnoli-dall'Acqua.
- AQUILANO, Serafino (2005): *Sonetti e altre rime*, éd. Antonio Rossi, Roma: Bulzoni.
- AUBIGNÉ, Agrippa d' (2023): *Œuvres. Tome IX. Le Printemps*, éd. Julian Goeury, Paris: Classiques Garnier.
- BAÏF, Jean-Antoine de (1909): *Les Amours (Amours de Méline)*, éd. Mathieu Augé-Chiquet, Paris: Hachette.
- BAÏF, Jean-Antoine de (2010): *Œuvres complètes. II. Euvres en rime. Deuxième partie. Les Amours*, éd. Jean Vignes, Véronique Denizot, André Gendre, Pierre Bonniffet, Paris: Honoré Champion.
- BRACH, Pierre de (1971): *Les Amours d'Aymée*, éd. Jasmine Dawkins, Genève: Droz.
- DESPORTES, Philippe (1959): *Les Amours de Diane, Second Livre*, éd. Victor E. Graham, Genève: Droz.
- DESPORTES, Philippe (2014): *Les Premières Œuvres*, éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Paris: Classiques Garnier.
- FRANÇON, Marcel (1941): « Un motif de la poésie amoureuse au XVI^e siècle », *Publications of the Modern Language Association of America*, 56, 2, pp. 307-336.
- GRAUR, Theodosia (1929): *Amadis Jamyn (1540 ?-1593) : sa vie, son œuvre, son temps*, Paris: Honoré Champion.
- HUGUET, Edmond (1925-1967): *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris: Honoré Champion.
- JAMYN, Amadis (1978): *Les Œuvres poétiques, Livres II, III et IV*, éd. Samuel M. Carrington, Genève: Droz.

¹² Cf. Ronsard (1994 : 825), *Le Second Livre des Poemes*, Le Voyage d'Hercueil, v. 85-90 : « Laisson au logis ces femmes, / Par les flammes / La Cyprienne eviton : / Ensemble la Paphienne / Et la chienne / Nous envoyroyent chez Pluton ».

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1975): *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris: Klincksieck.
- OVIDE (2017): *Les Amours*, éd. Henri Bornecque, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2018): *Canzoniere*, éd. Paola Vecchi Galli, Milano: BUR Rizzoli.
- RONCARD, Pierre de (1993-94): *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris: Gallimard.
- SALEL, Hugues (1987): *Œuvres poétiques complètes*, éd. Howard H. Kalwies, Genève: Droz.

Los conceptos retóricos de *quaestio* y *status* en un fragmento de *Cárcel de amor*: la condena a muerte de Laureola

ANTONIO AZAUSTRE LAGO
Università di Verona

ORCID: 0000-0001-8927-2202

Resumo

Análise do conflito en torno á honestidade de Laureola, en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, a través da *quaestio* e do *status*, conceptos fundamentais para a estruturación argumentativa do discurso. A tipoloxía de ambas nocións, desenvolvida pola tradición retórica grecolatina e asimilada polos tratadistas medievais, permite definir con precisión as diferentes posturas enfrontadas nun discurso, controversia que se orixina en moitos textos literarios polo influxo que historicamente tiveron o xudicial e o político no campo da retórica. A análise dos dous discursos e a carta, parte principal do xuízo sobre a honestidade de Laureola, revela a importancia destes conceptos para a elaboración do seu *argumentatio* e constitúe un exemplo máis das profundas conexións entre o *ars rhetorica* e a creación literaria medieval.

Palabras chave: *quaestio*, *status*, *Cárcel de amor*, *argumentatio* retórica.

Resumen

Análisis del conflicto en torno a la honestidad de Laureola, en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, a través de la *quaestio* y del *status*, conceptos fundamentales para la estructuración argumentativa del discurso. La tipología de ambas nociones, desarrollada por la tradición retórica grecolatina y asimilada por los tratadistas medievales, permite

* El presente trabajo se ha desarrollado en el marco de las actividades del Progetto Mambrino «Mapping Chivalry» (Università di Verona), Progetto di Eccellenza «Inclusive Humanities. Prospettive di sviluppo nella ricerca e nella didattica delle lingue e letterature straniere» (2023-2027). Este artículo forma parte también de las investigaciones que llevo a cabo como colaborador externo del Grupo de investigación Calderón (GI-1377) de la Universidad de Santiago de Compostela, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, Grupo de Referencia Competitiva (GRC) 2019-2022, ED431C 2019/03

definir con precisión las diferentes posturas enfrentadas en un discurso, controversia que se origina en muchos textos literarios por el influjo que históricamente tuvieron lo judicial y lo político en el campo de la retórica. El análisis de los dos discursos y la carta, parte principal del juicio sobre la honestidad de Laureola, revela la importancia de estos conceptos para la elaboración de su *argumentatio* y constituye un ejemplo más de las profundas conexiones entre el *ars rhetorica* y la creación literaria medieval.

Palabras clave: *quaestio*, *status*, *Cárcel de amor*, *argumentatio* retórica.

1. ANÁLISIS RETÓRICO

Los discursos analizados a través de las nociones de *quaestio* y *status* corresponden al episodio de la condena a muerte de Laureola, cuyo proceso, casi judicial como se verá más adelante, se divide en tres momentos: El discurso de defensa de Laureola pronunciado por el cardenal, la sentencia y explicación del rey, y la carta de Laureola —ya condenada— a su padre y juez, el propio rey (1971: 128-133 y 138-139)¹. Una breve explicación general de estos dos conceptos precederá el desarrollo de los preceptos a través del análisis.

La importancia de la *quaestio* y el *status* para la concepción del discurso retórico estriba en que son dos elementos anteriores a las conocidas fases en las que la retórica divide su elaboración, cuyo conocimiento resulta indispensable para lograr una *argumentatio* eficaz². Los escenarios originales del *ars rhetorica*, los tribunales y la asamblea política, poseen una característica común que es en esencia la propia definición de *quaestio*: en ambos casos, un asunto controvertido motiva el enfrentamiento dialéctico de dos o más partes, cuyos discursos son la respuesta razonada a esta cuestión principal que mejor se adapte a sus intereses. Para lograr este objetivo, es fundamental que el orador conozca perfectamente el tipo de controversia a la que se enfrenta (por ejemplo, una conjetura, un problema de definición o un juicio moral) para así adoptar el *status* o la posición argumentativa adecuada para elaborar su respuesta. Además de por ser la estructura argumentativa básica

¹ Cito por la edición de Whinnom (1971).

² Para una mayor profundización teórica en ambos conceptos son indispensables el tratado ciceroniano *De inventione* (ed. Guy Achard 2015), la *Rhetorica ad Herennium* (ed. Guy Achard 2021) e *Institutio Oratoria* de Quintiliano (ed. Ortega Carmona 1997-2001), a la par que la traducción al castellano de *De inventione* hecha por Alfonso de Cartagena (ed. Mascagna 1969), y las adaptaciones medievales de los preceptos ciceronianos realizadas por Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (ed. Peter K. Marshall 1983) y Brunetto Latini en su *Livre dou Tresor* (ed. Spurgeon Baldwin 1989). El estudio de la tradición latina y medieval debe complementarse con los estudios modernos de Montefusco (1984) y Lausberg (1966). Un desarrollo exhaustivo de la *quaestio* y del *status* al igual que su aplicación al análisis retórico pueden verse en Casas Rigall, 2016 y Azaustre Lago, 2024a, 2024b, 2025.

de cualquier discurso, el valor de estos conceptos se percibe también en los principales rétores latinos, Cicerón y Quintiliano, quienes desarrollan con especial cuidado ambas nociones en sus tratados, una atención que heredan en sus obras autores tan importantes para la conservación y difusión del *ars rhetorica* en la Edad Media como son Isidoro de Sevilla o Brunetto Latini³.

Aunque toda controversia consta de una única *quaestio* principal que debe ser respondida, el interés de esta tipología reside en el empleo que los autores hacen de este concepto para elaborar sus razonamientos, y que se traduce en un encadenamiento de *quaestiones* secundarias relacionadas con el problema principal cuya adecuada resolución las convierte en una prueba argumentativa que sostenga su postura respecto al conflicto principal. La profundización en las distintas *quaestiones* que aparecen en los discursos del cardenal, el rey y Laureola mostrará el perfecto dominio de esta técnica por parte de Diego de san Pedro⁴.

El episodio del juicio de Laureola que nos ocupa se sitúa al final de la obra, dentro de un complicado desarrollo de la trama que va desde su condenación hasta el posterior perdón que recibe del rey, al descubrirse la falsedad de los rumores que cuestionaban la honra de la doncella gracias a la confesión de uno de los supuestos testigos. En su edición, Keith Whinnom se refiere a esta parte como «el plan complicado de cinco etapas (el cardenal, la reina, Laureola, otro combate judicial y, sólo como último expediente, el rescate armado de la heroína)» (1971: 63). El combate judicial, constituido por dos discursos y una carta, intentaba, antes de salvar a Laureola a través de la fuerza, liberarla de forma pacífica o «por maniobras diplomáticas» (1971: 63). Los tres discursos siguen un orden similar a la dialéctica judicial: la defensa que hace el cardenal de la inocencia de Laureola ante el rey y la

³ Este último autor, por ejemplo, señala en su *Livres dou tresor* la importancia de las explicaciones sobre la *quaestio* del *De inventione* de Cicerón para los escribanos: «los ditadores se acuerdan bien de la sçiençia de Tullio» (III, 16, 2). El análisis posterior mostrará la influencia capital de estos conceptos en el *ars dictaminis*.

⁴ A pesar de que son pocos los datos que poseemos sobre la vida de Diego de San Pedro, el estudio de *Cárcel de amor* nos muestra su excelso dominio del *ars rhetoricae*, que le permite elaborar un rico entramado discursivo en el que destaca la *narratio* del autor, la *oratio* de los discursos de los personajes y el *ars dictaminis* de las cartas. La edición de Whinnom (1971) de las obras completas de Diego de San Pedro, así como su conocido artículo anterior (1960), siguen siendo un punto de partida fundamental tanto para el estudio de su biografía como para el análisis retórico de su obra, en especial de la *elocutio*. Otro aspecto retórico que ha suscitado el interés de la crítica ha sido la estructura externa y la *dispositio* general de las obras de Diego de San Pedro, estudiadas por Severin (1977), Corfis (1985) y Haywood (2001). Dentro de la complicada estructura narrativa de *Cárcel de amor*, Casas Rigall (2008) elabora un detallado estudio sobre la relación entre el mote y la invención de la obra.

corte, la respuesta del monarca que reafirma la sentencia a muerte de su hija y, por último, la deprecación que escribe la infanta a su padre desde su celda, tres días antes de su ejecución.

La *quaestio* principal de los tres discursos que corresponden a la condena a muerte de Laureola es clara: ¿debe ser condenada a muerte Laureola? Se trata de una conjetura que debe responderse de forma afirmativa o negativa a través de discursos que sostengan esta respuesta, como ocurre en *Carcel de Amor*⁵. A partir de aquí, cada uno de ellos adopta una estrategia retórica distinta dependiendo de su objetivo: por un lado, el cardenal defensor y la condenada Laureola, vasallos que piden al rey un cambio de opinión —es decir, una respuesta distinta a la *quaestio*—, y en menor medida el monarca, que formula un discurso solo como respuesta a la defensa del cardenal, en el que se reafirma en su postura y la justifica brevemente.

Las dos primeras intervenciones —la defensa del cardenal y la respuesta del rey— forman el núcleo del episodio y posibilitan calificarlo como juicio, ya que es el propio autor el que introduce la escena como un litigio. En esta breve descripción que precede al parlamento del cardenal, en donde Diego de san Pedro muestra ya su dominio del *ars rhetorica*, aparece un modelo de auditorio cortesano, formado por la nobleza más distinguida, que jugará un papel principal en la *argumentatio* de los discursos del cardenal y de Laureola. Es por esto por lo que el autor, antes de dirigirse al cardenal para que formule su discurso, sondea al auditorio para conocer si es favorable o no al perdón de la infanta⁶. La respuesta favorable que encuentra —con la lógica excepción de los familiares de Persio— marcará, como veremos más adelante, el uso de la opinión pública (la fama) como uno de los argumentos principales de ambos discursos de la defensa. Asimismo, el uso de las técnicas retóricas se puede ver también en el empleo de términos propios de la retórica judicial como son «suplicación» y «habla», el equivalente a la *oratio* de la tradición retórica latina⁷:

⁵ En retórica, *status coniecturae*. Aparece definido en *De inventione* (I, VIII, 10), *Ad Herennium* (I, XVIII), *Institutio Oratoria* (III, V, 5-7), *Etimologías* (II, XV, 1 y 2), *Livre dou tresor* (III, 2, 6).

⁶ Aunque *a priori* pueda parecer evidente, es importante recordar que la tradición retórica grecolatina otorga gran importancia al conocimiento del público por parte del orador y que gran parte de los elementos principales de cualquier discurso se orientan a la consecución de uno de los grandes objetivos de este *ars* para lograr la persuasión, mover los afectos del público.

⁷ La suplicación es un recurso que interpone el reo ante el rey después de haber agotado la vía judicial ordinaria, esto es, después de haber recibido la sentencia, como le ocurre a Laureola. Un estudio histórico de este tipo de apelación en la jurisprudencia castellana entre los siglos XII y XIX puede verse en Pino Abad (2006).

Pues bolviendo al propósito primero, el día que llegué a la corte tenté las voluntades de los principales della para poner en el negocio a los que hallase conformes a mi opinión, y ninguno hallé de contrario deseo, salvo a los parientes de Persio; y como esto huve sabido, supliqué al cardenal que ya dixese le pluguiese hazer suplicación al rey por la vida de Laureola, lo cual me otorgó con el mismo amor y compasión que yo ge lo pedía; y sin más tardança, juntó con él todos los perlados y grandes señores que allí se hallaron, y puesto en presencia del rey, en su nonbre y de todos los que ivan con él, hízole una habla... (1971: 128).

2. PRIMER DISCURSO: LA INTERVENCIÓN DEL CARDENAL

El parlamento del cardenal en defensa de Laureola presenta una estructura bipartita, con una *captatio benevolentiae* como exordio que intenta suavizar la ira del rey, pues es a su propia hija a la que ha sentenciado debido a los rumores deshonorosos difundidos por tres supuestos testigos. Para ello, el cardenal hace uso en primer lugar de una enumeración de seis puntos en la que justifica la necesidad que tiene el rey de recibir consejo ante una decisión tan difícil como esta, fragmento que recuerda mucho a la tradición literaria de los espejos de príncipes: «No a sinrazón los soberanos príncipes pasados ordenaron consejo en lo que hubiesen de hacer, segund cuantos provechos en ello hallaron, y puesto que fuesen diversos, por seis razones aquella ley debe ser conservada» (1971: 128 y 130).

En el plano argumentativo, esta primera enumeración de los beneficios del buen consejero se basa en la relación entre la esfera universal y la particular de la realidad, pues al ideal del rey que escucha a sus consejeros antes de tomar una decisión difícil se contrapone la realidad de un monarca irascible que condena a muerte a su hija sin atender a los razonamientos de sus súbditos. El conflicto entre las verdades abstractas o absolutas y los asuntos humanos, tan fructífera para la creación literaria, tiene sus raíces en la división de las *quaestiones* según su grado de concreción, y constituye uno de los esquemas argumentativos fundamentales de esta tipología⁸. Es este ideal del buen consejero y del rey prudente que sigue sus indicaciones el que confiere la autoridad necesaria al cardenal para dirigirse a su señor en la parte final de su *captatio benevolentiae*, cuyo objetivo es hacer tolerable al airado monarca un discurso cuyo objetivo es refutar su decisión:

⁸ La *quaestio infinita* es definida por los tratadistas como un tipo de problema universal del que se ocupan principalmente los filósofos. Por otro lado, la *quaestio finita* es un tipo problema que atañe a personas o a cosas y del que se ocupa fundamentalmente el orador o abogado (*Institutio oratoria* III, v, 5-7, *De inventione* I, vi, 8, *Etimologías* II, xv, 1 y 2, *Livre dou tresor* III, 2, 6).

Por cierto, señor, turbio y ciego consejo puede ninguno dar a sí mismo siendo ocupado de saña o pasión, y por esto no nos culpes si en la fuerza de tu ira te venimos a enojar, que más queremos que airado nos reprehendas porque te dimos enojo, que no que arrepentido nos condenes porque no te dimos consejo (1971: 130).

El discurso continúa con la contraposición entre la esfera universal y la particular, esta vez mediante una *definitio* ideal del sabio cuya prudencia a la hora de tomar decisiones debería ser imitada por el rey. Asimismo, el cardenal introduce como parte de las características del sabio las dos *quaestiones* secundarias que selecciona para justificar su petición de perdón para Laureola⁹: el cuestionamiento de los testigos, que en este punto aparece solo mediante una alusión a las verdades aparentes, y la preocupación del sabio por su fama, que le lleva a ser prudente para evitar una decisión errónea. El primer conflicto, el cuestionamiento de los testigos, supone una nueva conjetura (*status coniecturae*) sobre la veracidad del testimonio que tres aliados de Persio han dado contra la honestidad de Laureola. La segunda, cómo será visto el rey por sus súbditos según la decisión que tome, promueve un *status qualitatis*, esto es, una indagación de las consecuencias éticas que afectarán al monarca¹⁰. Ambos conflictos serán resueltos justo después y constituyen los argumentos principales que emplea el cardenal para justificar la liberación de la infanta:

Señor, las cosas obradas con deliberación y acuerdo, procuran provecho y alabanza para quien las haze, y las que con saña se hazen con arrepentimiento se piensan; los sabios como tú cuando obran, primero deliberan que disponen, y sonles presentes todas las cosas que pueden venir, assí de lo que esperan provecho como de lo que temen revés. Y si de cualquiera pasión enpedidos se hallan, no sentencian en nada fasta verse libres [...]; propiedad es de los discretos provar los consejos y por ligera creencia no disponer, y en lo que parece dubdoso tener la sentencia en peso; porque no es todo verdad lo que tiene semejanza de verdad. El pensamiento del sabio, agora acuerde, agora mande, agora ordene, nunca se parta de lo que puede acaecer; y sienpre como zeloso de su fama se guarda de error (1971: 130).

La parte final del discurso comienza con un nuevo uso del vocativo «señor», que rompe ya con la abstracción propia de los ideales empleados hasta ahora para centrarse de forma exclusiva en los hechos concretos. Una petición

⁹ El empleo de *quaestiones* derivadas de la controversia principal es una práctica habitual para la elaboración de la *argumentatio*. Su importancia, fundamental en la literatura medieval, se puede rastrear a lo largo de todas las intervenciones analizadas en este trabajo, que son, en esencia, un encadenamiento de respuestas a estas preguntas secundarias, las cuales se convierten en argumentos que resuelven el conflicto principal.

¹⁰ El *status qualitatis* es una posición argumentativa que centra su atención en la naturaleza y cualidades del conflicto, de ahí que sea el *status* de mayor dificultad (*Institutio oratoria* VII, IV, 1; *De inventione* I, VIII, 10 y IX, 12; *Ad Herennium* I, 24; *Etimologías* II, 5, 3; *Livre dou tresor* III, 6).

de prudencia al rey, que debe seguir todos los consejos que ha enunciado al inicio de su parlamento, precede a la enunciación de la sentencia, es decir, la condena a muerte de Laureola. En el plano argumentativo, se trata de la respuesta afirmativa del monarca a la *quaestio* principal del conflicto —si la infanta debe ser condenada a muerte— y que el cardenal intenta refutar primero con el argumento de la fama, un conflicto que ahora se concretiza en una advertencia directa del juicio público al que se somete el monarca, quien se encuentra ya en un auditorio favorable a la absolución. Un último rasgo argumentativo en relación con el conflicto de la fama en este pasaje es un empleo particular de la *concessio* para subrayar la conveniencia del perdón de la infanta incluso si las acusaciones fueran ciertas¹¹:

Señor, todo esto te havemos dicho por que te acuerdes de tu prudencia y ordenes en lo que agora estás no segund sañudo, mas segund sabidor; assí, vuelve en tu reposo; que fuerce lo natural de tu seso al accidente de tu ira. Havemos sabido que quieres condenar a muerte a Laureola. Si la bondad no merece ser justiciada, en verdad tú eres injusto juez; no quieras turbar tu gloriosa fama con tal juicio, que puesto que en él huviese derecho, antes serías, si lo dieses, infamado por padre cruel que alabado por rey justiciero (1971: 131).

Los últimos razonamientos de la defensa incluyen la acusación de falsos testigos, el juicio de Dios manifestado en el duelo entre Persio y Leriano, en el cual Leriano vence, y una súplica final en el que el cardenal solicita el perdón de la infanta como un don del rey en pago a sus servicios. El elemento de mayor importancia para resolver el conflicto principal es el cuestionamiento de la veracidad de los testigos, *argumentatio* típica de los litigios que había aparecido anteriormente en la definición ideal del sabio, que no debe creer los hechos dudosos sin investigarlos. En definitiva, cardenal intenta transformar esta prueba argumentativa, es decir, un hecho que en el proceso judicial tiene valor de verdad, en una conjetura que debe dilucidarse. El *status coniecturae* que adopta el cardenal tiene el objetivo lógico de que el monarca no admita la acusación de los testigos como una prueba válida, de ahí que intente inducir sospechas en torno a la credibilidad del testimonio contra Laureola:

Diste crédito a tres malos hombres; por cierto tanta razón había para pesquisar su vida como para creer su testimonio; cata que son en tu corte mal infamados; confórmanse con toda maldad; sienpre se alaban en las razones que dicen de los engaños que hazen, Pues ¿por qué das más fe a la información dellos que al juicio de Dios, el cual en las armas de Persio y Leriano se mostró claramente? No seas

¹¹ Aunque la *concessio* supone un reconocimiento de culpabilidad del acusado y la posterior súplica de perdón, aquí se emplea solamente para subrayar el peligro de convertirse en un monarca cruel aunque justo. El desarrollo teórico de esta noción puede verse en *Institutio oratoria* VII, IV, 7 y ss.; *De inventione* I, XI, 15; *Ad Herennium* I, 24; *Etimologías* II, 5, 6-8; *Livre dou tresor* III, 7.

verdugo de tu misma sangre, que serás entre los hombres muy afeado; no culpes la inocencia por consejo de la saña; y si te pareciere que por las razones dichas Laureola no debe ser salva, por lo que debes a tu virtud, por lo que te obliga tu realeza, por los servicios que te havemos hecho, te suplicamos nos hagas merced de su vida; y porque menos palabras de las dichas bastavan segund tu clemencia para hazello, no te queremos decir sino que pienses cuánto es mejor que perezca tu ira que tu fama (1971: 131-132).

En cuanto al género retórico del discurso, el análisis de la *argumentatio* ha mostrado elementos tanto del discurso judicial como del deliberativo, pues la creación literaria motiva un uso más flexible de las técnicas retóricas por parte de los autores medievales. La contraposición de las ideas de justicia-injusticia y útil-perjudicial, ejes argumentativos de los *genera iudiciale* y *deliberativum* respectivamente, aparecen con la misma relevancia en el discurso, y el plano temporal cambia de la negación de la deshonra cometida por Laureola en un pasado, defendida por los testigos, al futuro inconveniente de convertirse en un rey cruel que supondrá ejecutar a su hija. Dentro de las características propias del discurso judicial, destaca la refutación de la condena a muerte de la infanta y sobre todo uno de los argumentos que emplea, la acusación de falsos testigos, propio de la dialéctica judicial. Por otro lado, los argumentos que el cardenal esgrime para intentar cambiar la actitud del rey, que se basan en la conveniencia de proteger su fama, hacen que el discurso sea también deliberativo. Asimismo, tanto la corte que se reúne en torno al monarca como el cardenal que aconseja al rey forman un escenario modelo de los discursos deliberativos.

3. SEGUNDO DISCURSO: LA RESPUESTA DEL REY

La respuesta del monarca, un discurso del *genus iudiciale* pues es pronunciado por un juez, está también organizada en dos partes, en las que el rey mantiene su sentencia y la justifica. En la primera, se dirige al cardenal para responderle brevemente que no necesita recordarle los consejos para ser un buen gobernante, pues él los conoce bien, y vuelve a sostener el castigo de Laureola, que justificará en la segunda parte con dos tipos de razones: primero las razones relativas a la fama —que el monarca denomina honra—, *argumentatio* principal del cardenal, seguidas de las razones de justicia, de mayor peso argumentativo que las primeras. A la luz de la tipología de la *quaestio*, se trata de la respuesta afirmativa del rey a la conjetura principal del conflicto (*status coniecturae*), si debe ser condenada a muerte Laureola, la cual es ya una sentencia pues el rey es juez y no la acusación:

Por bien aconsejado me tuviera de vosotros, si no tuviese sabido ser tan devido vengar las deshonorras como perdonar las culpas; no era menester dezirme las razones por que los poderosos deven recibir consejo, porque aquellas y otras que dexastes de dezir tengo yo conocidas; mas bien sabé[i]s cuando el corazón está enbargado de pasión que están cerrados los oídos al consejo, y en tal tiempo, las frutuosas palabras en lugar de amansar acrecientan la saña, porque reverdecen en la memoria la causa della; pero digo que estuviere libre de tal enpedimento, yo creería que dispongo y ordeno sabiamente la muerte de Laureola, lo cual quiero mostraros por causas justas, determinadas segund honrra y justicia (1971: 132).

La respuesta al conflicto en torno a la fama del rey según la decisión que tome planteada por el cardenal en su intervención (*status qualitatis*) es desarrollada por el monarca mediante la posición argumentativa opuesta, esto es, el peligro que supone para su honra el perdón del error de su hija. La excesiva clemencia del rey no provocaría una imagen de rey bueno y misericordioso, como defiende el cardenal, sino la de un rey débil que promovería el cometimiento de otros delitos por parte de sus súbditos. Tanto este pasaje como el correspondiente del discurso del cardenal constituyen un perfecto ejemplo de los resultados del dominio del *ars rhetorica*, que permiten al autor, Diego de san Pedro, elaborar dos argumentaciones opuestas sobre una misma controversia¹²:

Si el yerro de esta muger quedase sin pena, no sería menos culpante que Leriano en mi deshonorra. Publicado que tal cosa perdoné, sería de los comarcanos despreciado y de los naturales desobedecido, y de todos mal estimado; y podría ser acusado que supe mal conservar la generosidad de mis antecesores; y a tanto se estendería esta culpa si castigada no fuese, que podrié amanzillar la fama de los pasados y la honrra de los presentes y la sangre de los por venir; que sola una mácula en el linage cunde toda la generación. Perdonando a Laureola sería causa de otras mayores maldades que en esfuerço de mi perdón se harían; pues más quiero poner miedo por cruel que dar atrevimiento por piadoso, y seré estimado como conviene que los reyes lo sean. (1971: 132).

A continuación, el monarca introduce las razones de justicia, que lo obligan a tratar la *quaestio* principal no solo con los argumentos del cardenal, los cuales se basan en razonamientos, sino que aplica las leyes del reino de acuerdo con su condición de juez. En este caso, estas determinan la muerte de la mujer en el caso de que sea acusada de actos deshonestos, situación en la que se

¹² En su *Historia de la educación en la Antigüedad*, Henry-Irénée Marrou señala que Protágoras, sofista y uno de los principales rétores de la Grecia clásica, fue de los primeros «en enseñar que cualquier cuestión podía sostenerse tanto el pro como el contra» (1985: 76 y 77). El dominio de la retórica junto con una práctica adecuada proporciona al orador las herramientas necesarias para lograr la persuasión sobre cualquier asunto según los propios intereses, una valiosa habilidad que puede volverse peligrosa, de ahí que Quintiliano defienda que el orador perfecto es necesariamente un individuo al servicio del bien (XII, II, 31).

encuentra la infanta; se trata de una jerarquización de los argumentos que la tradición retórica también recoge¹³. En la dialéctica judicial, tiene mucho más valor una prueba argumentativa sólida que un argumento, de ahí que el monarca prime el testimonio de los testigos por encima del perjuicio a su fama. Esto no quiere decir que no se empleen por la acusación o la defensa; por ejemplo, en el discurso del cardenal, el argumento ha sido empleado para desacreditar a estos tres testigos que acusan a Laureola:

Segund justicia, mirad cuántas razones hay para que sea sentenciada. Bien sabéis que establecen nuestras leyes que la muger que fuere acusada de tal pecado muera por ello; pues ya veis cuánto más me conviene ser llamado rey justo que perdonador culpado, que lo sería muy conocido si en lugar de guardar la ley la quebrase, pues a sí mismo se condena quien al que yerra perdona (1971: 132-133).

La descripción de los beneficios de la justicia que emplea el monarca para situar su decisión en un plano superior a la argumentación del cardenal resulta significativa para nuestro análisis por el uso del término *quaestio* —«ataja las cuestiones»— en su ámbito original, el litigio: «Igualmente se deve guardar el derecho (...). Nunca se debe torcer, pues de tantos bienes es causa: pone miedo a los malos; sostiene los buenos; pacifica las diferencias; ataja las cuestiones» (1971: 133). De acuerdo con la diferencia que hemos visto anteriormente entre *quaestio infinita* y *quaestio finita* (*vid supra*), el término empleado por el monarca se refiere al de tipo finito, esto es, los conflictos concretos que afectan a las personas y que son resueltos a través de los procesos judiciales. El uso de la noción de *quaestio*, ya sea de tipo finito o infinito, es común en la producción literaria medieval, muestra del conocimiento que los autores medievales tenían de esta tipología argumentativa¹⁴.

El final de la respuesta del monarca es una refutación de los restantes puntos en los que se basa la *argumentatio* de la defensa de Laureola. En primer lugar, la conjetura (*status coniecturae*) en torno a la veracidad del testimonio contra la infanta es resuelto por el rey mediante la exigencia de presentar un testigo que sostenga su inocencia. De acuerdo con la dialéctica judicial, la defensa, que hasta ahora solo ha empleado la sospecha como

¹³ En sus *Etimologías*, Isidoro de Sevilla distingue claramente entre los elementos de la causa jurídica: el argumento, basado únicamente en el razonamiento, y las pruebas a base de documentos o testigos (xviii, xv, 5).

¹⁴ Además de los tratados retóricos medievales mencionados anteriormente, podemos encontrar usos del término *quaestio* en varias obras fundamentales de distintas épocas de la Edad Media española, lo que refleja la constante asimilación del *ars rhetorica* por parte de la intelectualidad: por ejemplo, en la *Partida tercera* de Alfonso X, el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala, el *Libro del Arcipreste de Talavera* y el *Cancionero de Baena*.

argumento para desmentir a los testigos, necesita una prueba argumentativa para vencer el litigio. En cuanto al valor del duelo entre Leriano y Persio, el monarca no considera la señal divina definitiva, por lo que el testimonio contra Laureola prevalece como la evidencia fundamental que justifica su condena. La armonización de la justicia divina y humana se logrará más adelante, cuando Dios manifiesta la verdad del caso a través de la captura de uno de los testigos por Leriano y sus caballeros, quienes consiguen su confesión de perjurio, prueba argumentativa que libra a la infanta de su muerte¹⁵:

Pues para conservar tal bien, porque las leyes se sostengan, justo es que en mis propias cosas la use. Si tanto la salud de Laureola queréis y tanto su bondad alabáis, dad un testigo de su inocencia como hay tres de su cargo, y será perdonada con razón y alabada con verdad. Dezís que deviera dar tanta fe al juicio de Dios como al testimonio de los hombres; no's maravilléis de assí no hazello, que veo el testimonio cierto y el juicio no acabado; que puesto que Leriano levase lo mejor de la batalla, podemos juzgar el medio y no saber el fin. No respondo a todos los apuntamientos de vuestra habla por no hazer largo el proceso y en el fin enbiaros sin esperança; mucho quisiera acutar vuestro ruego por vuestro merecimiento; si no lo hago, havedlo por bien, que no menos devéis desear la honra del padre que la salvación de la hija (1971: 133).

4. LA CARTA FINAL DE LAUREOLA

El último discurso del juicio a Laureola se recoge en la carta que la doncella envía a su padre como último recurso para intentar convencerle de su inocencia. Presenta una división tripartita, cuyo comienzo está formado por un encabezamiento típico del discurso epistolar, en el que Laureola se dirige directamente a su padre mediante un vocativo y le hace saber que conoce su decisión de condenarla a muerte. Justo después, al inicio de la segunda parte, manifiesta su inocencia ante los rumores de deshonor que la acusan, los cuales define como falsos. Se trata de una nueva manifestación del *status coniecturae* que rechaza la veracidad del testimonio contra la honestidad de Laureola, uno de los argumentos más importantes que tiene la defensa, ya sea el cardenal o la propia infanta. La argumentación que Laureola utiliza para cuestionar los testimonios alude a su noble nacimiento, el cual le debería otorgar una mayor credibilidad respecto a los supuestos testigos:

¹⁵ La validez de esta prueba argumentativa en el pleito medieval aparece en la ley séptima del título decimocuarto de la *Partida tercera* de Alfonso X. En el *ars rhetorica*, las pruebas argumentativas constituyen un elemento fundamental para la elaboración de la *argumentatio* de tipo judicial, por lo que es estudiado en las preceptivas más importantes (*Institutio oratoria* v en general y v, iv 1 y 2 para las confesiones bajo tortura; *Ad Herennium* I, 9 y ss. y *De inventione* II, xiv, 46).

Padre: he sabido que me sentencias a muerte y que se cunple de aquí a tres días el término de mi vida, por donde conozco que no menos deven temer los inocentes la ventura que los culpados la ley, pues me tiene mi fortuna en el estrecho que me podiera tener la culpa que no tengo [...]. Bien sabes la virtud que las corónicas pasadas publican de los reyes y reinas donde yo procedo; pues ¿por qué, nacida yo de tal sangre, creíste más la información falsa que la bondad natural? (1971: 138).

La carta continúa con un recurso que cambia la dirección de la argumentación y que ya ha sido utilizado por el cardenal con el mismo objetivo que ahora: la *concessio* (*vid supra*). Del mismo modo que el primer discurso de su defensa, la infanta niega el delito del que se le acusa, una diferencia argumentativa significativa respecto a las apelaciones de perdón en las que el acusado admite su culpa y suplica clemencia al jurado, objetivo que ninguno de los dos discursos logra en parte por la ira que embarga al rey y que ninguna de las dos intervenciones consigue apaciguar¹⁶. Asimismo, la infanta advierte al rey de la fama de monarca cruel que adquirirá si cumple la condena, aunque esta sea justa, la otra *quaestio* secundaria empleada también por el cardenal y que desarrollará a continuación de manera muy similar:

Si te plaze matarme por voluntad, óbralo, que por justicia no tienes por qué; la muerte que tú me dieres, aunque por causa de temor la rehúse, por razón de obedecer la consiento, habiendo por mejor morir en tu obediencia que bevir en tu desamor; pero todavía te suplico que primero acuerdes que determines, porque como Dios es verdad, nunca hize cosa por que mereciese pena; mas digo, señor, que la hiziera, tan conveniente te es la piedad de padre como el rigor del justo; sin dubda yo deseo tanto mi vida por lo que a ti toca como por lo que a mí cumple, que al cabo so hija (1971: 138).

La carta continúa con una descripción pormenorizada de los inconvenientes que ocasiona entre los súbditos ser un tirano, figura antagónica del buen gobernante, sobre todo el peligro de la conspiración para derrocarlo. Siguiendo con la línea de argumentación del discurso del cardenal, Laureola aconseja a su padre ser un rey magnánimo, pues la clemencia es la mayor virtud del gobernante, virtud que, además, le salva de cualquier traición al confiar sus vasallos en su bondad. En contraposición con los defectos del tirano, Laureola enumera ahora las virtudes del buen rey, que vuelve a entroncar con el

¹⁶ En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Brunetto Latini sobre cómo debe conseguir el defensor la clemencia del jurado: «Piedat es un dicho que a las vegadas gana misericordia de los oydores, & por ende el razonador que quiere fenesçer et ençerrar su dicho por piedat deve fazer dos cosas: la una que amanse los coraçones de los oydores en tal manera que non aya ningund torvamiento contra el, & si lo an, que tornen a buen talante; la otra es que faga tanto que los oydores ayan misericordia del & que les pese su daño, et por ende quando los oydores son de buen talante, & que non aya ningund torvamiento & que les pesa de su mal, son ligeramente movidos a piedat» (*Livre dou tresor* III, 69, 1).

subgénero literario de la instrucción de príncipes, y concluye la argumentación con una recapitulación. Se trata de la misma aplicación de la esfera ideal (*quaestiones infinitae*) de la realidad al conflicto concreto (*quaestio finita*) que debe resolver el monarca empleada por el cardenal en su parlamento:

Cata, señor, que quien crueza haze su peligro busca; más seguro de caer estarás siendo amado por clemencia que temido por crueldad; quien quiere ser temido, forçado es que tema; los reyes crueles de todos los hombres son desamados [...]. Dígote, señor, todo esto porque deseo que se sostente tu honrra y tu vida; mal esperança ternán los tuyos en ti viéndote cruel contra mí; temiendo otro tanto les darás en enxemplo de cualquier osadía, que quien no está seguro nunca asegura. ¡O cuánto están libres de semejantes ocasiones los príncipes en cuyo coraçón está la clemencia! Si por ellos conviene que mueran sus naturales, con voluntad se ponen por su salvación al peligro [...]. Pues mira, señor, el daño que la crueldad causa y el provecho que la mansedumbre procura [...]; y lo que más siento es que darás contra mí la sentencia y harás de tu memoria la justicia, la cual será siempre acordada más por la causa della que por ella misma; mi sangre ocupará poco lugar, y tu crueza toda la tierra; tú serás llamado padre cruel y yo seré dicha hija inocente... (1971: 138-139).

En este final de la carta, Laureola vuelve a manifestar su inocencia, recurriendo a Dios como juez último que revelará la verdad del caso y la librára de culpa. Respecto al género retórico de la carta, al igual que el discurso del cardenal, vacila entre el deliberativo y el judicial, aunque en este caso existen más características del primer género, pues el peso de la fama posterior del monarca es el argumento principal del discurso en detrimento del testimonio contra su honestidad, una prueba argumentativa típica de los litigios que el cardenal intenta refutar pero que la infanta apenas trata en su discurso.

CONCLUSIONES

El trabajo ha mostrado la adecuación de los conceptos retóricos de *quaestio* y *status* al análisis de textos literarios, ya que permite estudiar y explicar la materia del asunto y la argumentación retórica desde una perspectiva distinta de la habitual, centrada en el estudio del *ornatus*, pero muy útil para la comprensión del texto. Los tres discursos, que forman una unidad dentro de la obra, han ejemplificado alguno de los tipos más importantes de *quaestio* y *status*, perfectamente empleados por Diego de San Pedro para reproducir la dialéctica de un litigio dentro de su ficción sentimental. En definitiva, el estudio de la *res* de las obras literarias de este periodo a través de los preceptos que la tradición retórica establece muestra la influencia de esta disciplina y de otros saberes íntimamente relacionados con ella como el derecho en el fenómeno literario medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- AZAUSTRE LAGO, Antonio (2024a): «La *quaestio* retórica en Ruy Páez de Ribera: el poema “En un deleitoso vergel españado”», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 13, pp. 1-16.
- AZAUSTRE LAGO, Antonio (2024b): *Retórica de la quaestio y del status en la prosa medieval española*, Madrid: Ediciones Complutense.
- AZAUSTRE LAGO, Antonio (2025): «La *quaestio* sobre la predestinación de Fernán Sánchez Calavera y otros: análisis retórico de la disputa poética conservada en el *Cancionero de Baena*», *Revista de Literatura Medieval*, 37, 1, pp. 37-81.
- CALBOLI MONTEFUSCO, Lucía (1984): *La dottrina degli «status» nella retorica greca e romana*, Bolonia: Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale, Università degli studi di Bologna.
- CARTAGENA, Alfonso de (trad.) (1969): *La rethorica de Marco Tullio Cicerón*, ed. Rosalba Mascagna, Nápoles: Liguori.
- CASAS RIGALL, Juan (2008): «El mote y la invención en la estructura narrativa de “Cárcel de Amor”», *Cancionero general*, 6, pp. 33-61.
- CASAS RIGALL, Juan (2016): «Controversia retórica y *res* poética. *Quaestiones y status* en la materia y argumentación literaria», *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, pp. 253-263.
- CICERÓN (2015): *De l'invention*, ed. Guy Achard, París: Les Belles Lettres [1994, 1.ª edición].
- CORFIS, Ivy A. (1985): «The *Dispositio* of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*», *Iberoromania*, 21, pp. 32-47.
- HAYWOOD, Louise M. (2001): «Apuntes sobre la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro. La estructura externa», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 651, pp. 17-19.
- LATINI, Brunetto (1989): *Libro del tesoro: versión castellana de «Li livres dou tesor»*, ed. Spurgeon Baldwin, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LAUSBERG, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesgo, Madrid: Gredos, 3 vols.
- MARROU, Henry-Irénée (1985): *Historia de la educación en la Antigüedad*, trad. Yago Barja de Quiroga, Madrid: Ediciones Akal.
- PINO ABAD, Miguel (2006): *El recurso de suplicación en Castilla. Expresión de la gracia regia*, Madrid / Barcelona: Marcial Pons / Ediciones Jurídicas y Sociales.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1997-2001): *Institutiones oratoriae*, ed. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 5 vols.
- Rhétorique à Herennius* (2021), ed. Guy Achard, París: Les Belles Lettres, 2021 [1989, 1.ª edición].

- SAN PEDRO, Diego de (1971-1985): *Obras completas*, ed. Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 3 vols.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1977): «Structure and thematic repetitions in Diego San Pedro's "Cárcel de amor" and the "Arnalte y Lucenda"», *Hispanic review*, 45, 2, pp. 165-169.
- SEVILLA, Isidoro de (1983): *Etimologiae II*, ed. Peter K. Marshall, París: Les Belles Lettres.
- WHINNOM, Keith (1969): «Diego de San Pedro's Stylistic Reform», *Bulletin of Hispanic Studies*, 37, pp. 1-15.

La preceptiva de la oda desde las poéticas del siglo xvi hasta Faria e Sousa*

MARTHA BLANCO GONZÁLEZ
University of Kansas

ORCID:0000-0003-3109-1067

Resumo

Proposta de catalogación da oda como forma poética autónoma, fronte á canción. Mentres que entre os preceptistas toscanos do século xvi atopamos a preferencia por un ou outro termo indistintamente, a súa sistematización como xénero nas poéticas españolas revélase anómala, pois o seu estudo e definición non virían fixados até o xviii. O papel de Sousa constitúe unha primeira distinción entre ambos xéneros, xa que rompe coa neutralización pola que tiña avogado Herrera, ao tempo que defende a supremacía das odas no corpus camoniano.

Palabras chave: Manierismo, oda, canción, xéneros poéticos, preceptiva, Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe*, *Rimas várias*.

Resumen

Propuesta de catalogación de la oda como forma poética autónoma, frente a la canción. Mientras que entre los preceptistas toscanos del siglo xvi encontramos la preferencia por uno u otro término indistintamente, su sistematización como género en las poéticas españolas se revela anómala, pues su estudio y definición no vendrán fijados hasta el xviii. El papel de Sousa constituye una primera distinción entre ambos géneros, ya que rompe con la neutralización por la que había abogado Herrera, al tiempo que defiende la supremacía de las odas en el corpus camoniano.

Palabras clave: Manierismo, oda, canción, géneros poéticos, preceptiva, Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe*, *Rimas várias*.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID 2020-118819GB-I00, La poesía hispano-portuguesa de los siglos xvi y xvii: géneros, textos y recepción intrapeninsular, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (Gobierno de España)

1. EL BINOMIO ODA/CANCIÓN EN LOS TRATADOS DEL SIGLO DE ORO

Mientras que en la literatura griega la oda daba nombre a todo poema destinado al canto, es decir, designaba lo que hoy catalogamos como poesía lírica, para los tratadistas italianos del siglo xvi el término era sinónimo de *lírica* o *mélica*: «en esta acepción amplia, que remite al canto lírico griego y al *car-men* romano, la oda se define como especie imitativa en la que caben variedad de materias, adscrita al estilo medio y encaminada preferentemente a la alabanza» (Pérez-Abadín 1995a: 49).

En el intento de clasificar la oda como forma poética autónoma nos encontramos con el escollo de que sus límites se vuelven un tanto resbaladizos y tienden a mezclarse con los fijados por la canción petrarquista. Así, entre los preceptistas toscanos encontramos la preferencia por uno u otro término indistintamente: Muzio (1551) se decanta por *canción*, en tanto que Segni (1573) escoge el de *oda* en su juicio sobre Petrarca. Por la parte que toca a Minturno (1559), distingue entre canción vernácula y clásica, cuyas vertientes vienen marcadas por los modelos de Píndaro, por un lado y Horacio, por el otro¹.

La configuración de la oda vernácula en Italia la forja Bernardo Tasso, quien, tomando como dechado al último, inaugura un nuevo cauce para llevar a cabo su recreación: la combinación de *endecasillabi* y *settenari* en estrofas de cinco o seis versos. En una carta a Girolamo de Venere (1553) da cuenta de sus innovaciones y describe el horacianismo de sus odas

non quanto a' numeri del verso, perché questa nostra lingua non lo soporta, ma quanto alle altre parti dell'artificio. Io passo talora con la clausola lunga d'una stanza nell'altre; talora la faccio breve, come meglio mi pare; faccio talora il costruito pieno d'una lucida oscurità, come fa ancor Orazio; alle volte esco della materia principiata con la digressione e poi ritorno; alle volte finisco nella digressione ad imitazione dei buoni poeti lirici (Carducci, 1921: 379-380).

Pretende, y consigue, distanciarse de otros versificadores coetáneos que en sus ensayos trataban de adaptar la métrica cuantitativa al vulgar²,

¹ No es mi propósito reconstruir la historia de la oda desde sus orígenes hasta su evolución en las diversas literaturas europeas, en las líneas horaciana, apta para temas morales «expresados en estrofas breves» y pindárica, de estilo elevado «acorde con el rango de sus asuntos», ya que esas visiones generales han sido objeto de numerosos estudios monográficos. Se remite a los siguientes: Menéndez Pelayo (1885), Pintor (1900), Shafer (1918), Carducci (1921), Shuster (1926), Williamson (1951), Maclean (1952), Fraenkel (1959), Maddison (1960), Chamard (1961), Marmier (1962), Gentili (1965 y 1981), Heath-Stubbs (1969), Jump (1974), Nisbet y Hubbard (1978), Race (1986), López Bueno (1993); Pérez-Abadín Barro (1995b), Fernández-Galiano y Cristóbal (1997), Nisbet y Rudd (2004).

² «Il tentativo di rinnovare la poesia toscana applicando ad essa la metrica della poesia classica non ebbe successo allora, ma resta documento di una crescente insoddisfazione e impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia, e di una

manifestando que sus poemas están hechos «ad imitatione de buoni Poeti Greci e Latini; non quanto al verso, il quale in questa nostra Italiana favella è impossibile d'imitare, ma ne l'inventione, ne l'ordine, e ne le figure del parlare» (1560)³. Su propósito no solo valora el uso estrófico, sino el origen de la producción del discurso a nivel retórico —*inventio, dispositio y elocutio*— dando lugar a una nueva etapa clasicista.

Dicha oda nace, pues, tomando como modelo genérico el clásico latino desde nuevas formas vernáculas que compiten y conviven con las estrofas de corte petrarquista. Estas encuentran su realización en géneros como el soneto, la epístola o la elegía, mientras que la oda renacentista parte del genérico clásico, independientemente del metro en que se vierta, a la espera de ser formulada. De manera paralela, Tasso irá distanciándose progresivamente de los moldes italianos y adecuando sus textos al paradigma horaciano, consciente, en todo momento, de las diferencias entre las pautas de sistemas lingüísticos y poéticos diversos.

En ese ambiente de indiscutible hegemonía de la *stanza divisa* de la canción petrarquista, señala Carducci que, hacia finales del siglo XV, se produce un fenómeno de «*contaminatio* della poesia classica con la medioevale, o più veramente della poesia latina con la toscana» (1921: 372). En tal contexto de contaminación se desarrollan la canción y la oda, que, aunque naciese como alternativa poética a aquella —*contragénero* diría Claudio Guillén— no logrará deslindarse de ella: no olvidemos que *ode* significa, precisamente, *canción*⁴.

Si Tasso se erige como referente canónico tras su innovación, en España esta viene de la mano de Garcilaso con su famosa *Ode ad florem Gnidii*, texto clave para la consecuente constitución del género. El origen de la oda de Garcilaso parte del italiano («O pastori felici», *Amori*, 1534), quien, tras haber escrito canciones petrarquistas, comenzó a experimentar con

precisa e decisa volontà di rompere quei limiti sul versante della poesia classica [...]. La disposizione ad allargare ed arricchire la nuova poesia aveva il suo limite insuperabile nella preoccupazione di mantenere intatta la base linguistica e stilistica petrarchesca. Ammissibile era il tentativo di comporre anche elegie, epigrammi, odi italiane, ma senza che perciò il carattere petrarchesco della lirica italiana risultasse alterato. Alla responsabilità di una traduzione poetica di Catullo, Tibullo, Propertio, o delle Odi di Orazio, nessuno voleva né poteva sobbarcarsi» (Dionisotti, 1980: 174-175).

³ Dedicatoria «All'illustriss. et Invittiss. Principe il Signor Duca di Savoia» que precede la última sección de la obra: «Himni et Ode».

⁴ «La diversidad de grados de contaminación con géneros próximos plantea también un delicado problema —el más delicado de todos, seguramente—, el de saber cuándo asistimos no ya a una hibridación más o menos acomodaticia, sino a una verdadera reformulación del género de acuerdo con presupuestos poéticos innovadores [...]. La contaminación supone una asociación de elementos que pueden convertirse de contrapuestos en complementarios. Definir un nuevo género equivale normalmente a modificar su alcance, atribuyéndole como propios recursos, dominios o funciones pertenecientes a otro género» (Montero, 1993: 216).

estrofas más breves dando lugar a susodicha composición que, adaptada por el toledano, pasaría a ser conocida como lira garcilasiana⁵. En palabras de Menéndez Pelayo, la oda de Garcilaso constituye «la primera composición lírica verdaderamente y del todo *clásica* que aparece en nuestro Parnaso; *clásica* al modo latino no al toscano; *clásica* en las ideas, en la sobriedad, en la rapidez, y hasta en el corte rítmico» (1885: 41). La recepción del texto no fue sencilla, pues, además de presentar la primera realización de la oda en nuestras letras, lo hace bajo una nueva forma métrica, la lira. Esto dará lugar, de acuerdo con Montero, a que se tomen dos vías: por una parte, «la recreación estereotipada» y, por otra, «el aprovechamiento de la invención métrica [...] en el marco de composiciones amorosas de temática petrarquista» (Montero, 1993: 219).

Así, la senda abierta por Garcilaso la seguirán numerosos poetas dando rienda suelta a traducciones y, en menor medida, a creaciones de odas, tomando siempre como principal referente a Horacio y sus *Carmina*. Para ello se sirven como horma de la lira⁶, la cual permitía rehuir los engarces sintácticos típicos de la canción, centrando sus miras en una mayor simplificación.

El aprovechamiento de la lira del que hablaba Montero fomentará, en la segunda mitad de siglo, la contaminación entre oda y canción. Si bien el análisis de cartapacios no es el mejor método para seguir la trayectoria de la oda como género, el autor ejemplifica esa *contaminatio* y la confusa identificación de oda con lira, con las *Flores de baria poesía* (1577). Allí encontramos «un uso notable de la lira como estrofa para la glosa de octavas y sonetos» y asimismo «aparece en poemas de corte bucólico-petrarquista, en poemas religiosos y en una traducción luisiana», todas ellas bajo el rótulo de «odas», es decir, «para el recopilador de estas *Flores* oda no es otra cosa que un poema escrito en *liras*» (226). Menciona también el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (1582)⁷, en el que la falta de criterio en cuanto a la rúbrica de algunos textos es patente, acaso porque los poemas en liras carecen de definición genérica.

⁵ Con respecto a los orígenes del género y la forma métrica, véanse los importantes trabajos de Dámaso Alonso (1971), Lázaro Carreter (1986).

⁶ «El predominio de la lira en sus diversas modalidades solo se desdibuja fuera del principal centro traductor, el salmantino. Así tenemos que fray Luis solo ocasionalmente utiliza los *sciolti*, las octavas, los tercetos o las estancias propias de la canción en sus traducciones horacianas y bíblicas» (Montero, 1993: 225).

⁷ Editado por DiFranco, Labrador Herraiz y Zorita en 1989.

Estos textos irán ocupando cada vez más espacio en la producción poética española, rivalizando con la canción petrarquista, especialmente en los planos amoroso y heroico. Los límites entre ambas estrofas se volverán cada vez más difusos: si bien el paradigma métrico de la canción alirada toma fuerza en la segunda mitad y se extiende, según algunos autores, hacia fórmulas de más versos (dificultando así su desvinculación con las propias de la canción petrarquista) en realidad, ya en los orígenes la oda se vierte en estrofas de número variable, que puede llegar a nueve, como se ve en las adaptaciones horacianas de Tasso⁸. La evolución no es hacia la disolución, pues autores de transición, como Medrano, ensayarán formas métricas mucho más próximas al tetrástico horaciano, como la sáfica o el cuarteto rimado, sin evitar estancias en alguna oda más elevada y patriótica.

Al igual que el toledano fue pionero en lo tocante a la forma métrica, fray Luis cristalizó con ella el ritmo de la oda horaciana y contribuyó a la formalización del género en España⁹. Así, bebiendo de las fuentes grecolatinas y siguiendo de cerca las huellas de Bernardo Tasso, se acabará decantando por el sexteto alirado y la forma tetrástica en las traducciones de Horacio y de los salmos, en su dilección de experimentar en vulgar el sentir del clasicismo; y es que, si bien Garcilaso introdujo la estrofa en nuestras letras, el agustino es el «verdadero padre de la lira castellana» (León, 1955: 144).

2. LA ODA EN LAS POÉTICAS ESPAÑOLAS (1580-1617)

En cuanto a la oda en las poéticas españolas, debemos tener presente que su sistematización es un tanto anómala, pues, aunque forma parte de nuestra tradición poética desde Garcilaso, su estudio y definición, merced a la inmovilidad de las preceptivas de los siglos XVI y XVII, no se fijará hasta los tratados del siglo XVIII.

Sánchez de Lima, con su *Arte poética en romance castellano* (1580), identifica la oda con la lira, al menos, dejando clara su individualidad ante la canción y su raigambre clásica: «las composturas [...] que Horacio en sus

⁸ Así, como señala Pérez-Abadín, «El pentástico ababB de l 4 es empleado por el italiano en dos *odi*, “Crescete, o vaghi Fiori” (XIV, l. III), “Aure liete e felici” (XIVbis), y dos salmi, “Con quai lode, o Signore” (XIII) y “In questo grande abisso” (XXI). El modelo AbAbbcC de ll 1 se ilustra en la oda *A Diana*, “Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto” (III), imitada, con idéntico metro, en “Detém um pouco, Musa, o largo pranto” de Camões. Aunque la oda ll 4, de nueve versos, ABBAACcDD, recurre a la ordenación de rimas de *A Pan*, “Debb’io por in oblio” (VI, l. II), abbAaccD, se aparta de ella en la distribución de *endecasillabi y settenari*» (2018: 933).

⁹ Sobre el horacianismo del poeta salmantino, véase Cristóbal (1994).

Líricos llama Odas» se componen de «cinco pies, los tres, que son el primero y el tercero y cuarto, son cortos de a siete sílabas cada uno, y los dos, que son el segundo y quinto, son largos de a once. Los consonantes se conciertan primero con tercero y segundo con cuarto y quinto» (1944: 94). El hecho de no seguir un criterio para distinguir entre cauces estróficos y genéricos en esta obra hace que incluya en ella la oda, así como la égloga.

Con Herrera y sus *Anotaciones* (1580) llega la neutralización de los términos *oda* y *canción*, ya que decide denominar la *Ode ad florem Gnidi* como «Canción V», fundiendo así oda clásica y canción petrarquista. En su comentario a la canción primera aborda el problema de la canción como género y define así sus propiedades:

Después de la majestad heroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, y deleites y alegrías y convites. Requiere este verso ingenio vivo y espirituoso, voluntad cuidadosa y trabajadora, juicio despierto y agudo, las voces y oración pulida, limpia, castigada, eficaz y numerosa, y, particularmente, la jocundidad, como los élegos la lascivia y los epigramas los juegos (2001: 477-478).

Prosigue indicando que «así como la poesía heroica tomó nombre del canto, llamándose *parodia* y *epos*, así la lírica se apellidó *ode* y *melos* y *molpe*, porque no se pronunciaban sin el canto y la lira; y Horacio puso título de *Odas* a sus libros porque se cantaban», elevando la canción/oda a la categoría de poema lírico, para continuar con los preceptos de Escalígero, tomados al pie de la letra de su *Historicus* (44, 116): «Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre este que llaman *Melos* u *Odas*, con que se escriben y cantan las pasiones y los cuidados amorosos» y valerse de las reglas de Horacio sobre la poesía lírica con el fin de presentar al lector las canciones de Garcilaso, centrándose en el asunto amoroso en detrimento de la amplia temática horaciana (478).

Tal como notan Rico y Gómez Camacho, resulta extraño que no solo Herrera, sino también el resto de los comentaristas del toledano pasaran por alto señalar las diferencias entre la oda garcilasiana y las canciones de tradición petrarquista que forman parte de su obra, habida cuenta de que «cualquier lector de Garcilaso que se pregunte por qué la canción V es una oda, llegará a una respuesta inmediata: porque es una canción no petrarquista y está escrita en estancias cortas que tratan de adaptar al castellano metros latinos» (1993: 402).

Al contrario de lo que sucedía con la obra de Sánchez de Lima, en el *Arte poética española* de Díaz Rengifo (1592) no ha lugar para la oda, ya que esta no comporta un esquema métrico fijo y eso la excluye de ser codificada en el tratado. El autor aconseja seguir los modelos italianos de la canción, en tanto que solamente considera como odas las latinas y aquellos textos vernáculos que las imiten métricamente. En cuanto a la lira, viene definida como

una composición de cinco versos, los tres quebrados y los dos enteros. Cántase a la vihuela, de la cual tomó el nombre. Algunos quieren decir que la inventó el ilustre poeta Garcilaso de la Vega, y que no haya sido el inventor, fue a lo menos uno de los poetas que primero la usaron (90).

Un año más tarde sale a la luz el *Arte para componer en metro castellano* (1593) de Jerónimo de Mondragón, quien se propone con esta obra introducir a sus alumnos en el contexto de los géneros literarios grecolatinos. El autor se basa en Horacio para dar la siguiente definición: «*oda* es palabra griega, que en esta lengua quiere decir *canto*. Y como cualquier género de verso es canto y consistía en música, Horacio, a ciertos versos que compuso llamó *Odas*, como si dijera *Cantos*». La temática la deja a elección de quien compone y, en cuanto a la métrica, el poeta podrá elegir «el verso que más le gustare», si bien el ejemplo que refleja a continuación está organizado en liras (2020: 137). Para Mondragón, lo esencial del género radica en la música y no tanto en la alabanza, materia que concede a la loa: «Ninguno creo hallarse que oyendo la palabra *loa* no entienda que quiere decir alabanza. La cual se puede hacer en cualquier género de verso que mejor le estuviere al que compone y de cualquier cosa que más gustare» (145). Por su lado, las liras no se vinculan con la estrofa de aquel tiempo, sino que «propriadamente significa cierto instrumento de música, como, por caso, el laúd o la vihuela» (145).

Por otra parte, en la *Philosophia Antigua Poética* de López Pinciano (1596) se equiparará directamente la lira con la canción:

La que dicen lira, en la verdad, es una especie de canción¹⁰; mas ya algunos la ponen como cosa apartada y como diferente especie de las regulares, la cual consta de número cierto de pies, que son cinco: el primero es quebrado, el segundo entero, el tercero quebrado y responde al primero, el cuarto quebrado y responde al segundo, el quinto entero y responde al cuarto y al segundo; de ejemplos están llenos los poetas (Pinciano, 1998: 316).

¹⁰ Cf. Covarrubias (1611): «De aquí se llaman liras, o versos líricos, a cierto tipo de canción que se tañía y cantaba a la lira, y los que las compusieron y cantaron se llamaron Poetas Líricos, como Píndaro y Horacio».

De igual modo, el autor oscila entre las nomenclaturas lira y oda indistintamente: en una de las disertaciones de Fradique leemos «adonde a veces habla el poeta y a veces otra persona introducida; cuales son las de Horacio (lira tercera del libro tercero, y cuarta del cuarto y quinta del *Epodo*)» (140-141) y, poco después, «Ejemplos del enarrativo no son menester, que está lleno Horacio y Píndaro. Del común, Horacio en la Oda tercera del tercero, cuarta del cuarto, quinta del *Epodo*» (157-158), curiosamente para referirse a los mismos textos¹¹. Además de lo anterior, Pinciano da cabida en su obra a los himnos, empero no los relaciona con la oda, pese a ser géneros vinculados en la poesía clásica: «Los [poemas] que [se aplican] a dioses fueron dichos himnos, de los cuales unos contenían las alabanzas de ellos; otros, con la alabanza, los invocaban y por esto fueron dichos invocatorios; y aun estos eran divididos en otras especies» (161); «Sigue el himno que, como antes fue dicho, era canto en alabanzas de los dioses, en estilo no tan alto y en metro diferente» (435).

De los himnos trata también Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602); no obstante, en el capítulo que les dedica tampoco evoca a la oda. La correlación entre ambos géneros la veremos en la impresión de 1621 de la *Eloquencia española en arte*, de Jiménez Patón:

Oda e Himno son una misma cosa, y se usa en versos líricos, para sucesos amorosos, y en alabanza de Dios y de sus santos [...]. Y porque como entre los Latinos los cantaban al son de instrumentos músicos como liras, vihuelas, harpas, así se cantan entre los Españoles (1621: 134v-135r).

Tal vínculo aparece reflejado, de manera más sucinta, en la edición revisada por Vicens del *Arte* de Rengifo, impresa en 1759: «Son las Odas semejantes a los himnos, porque valen tanto como cantos»; el editor, en este caso, señala una diferencia esencial, «ya en la composición, ya en el objeto, que del himno es solo Dios, y de las odas universalmente cualquier cosa» (150).

Volviendo a Carvallo, no obstante omitir cualquier remisión genérica a la oda, apunta las características estróficas de las liras, las cuales

constan de cinco versos cada una y todos quebrados, sino el segundo y quinto, que son enteros. La consonancia va terciada hasta el cuarto, porque este y el quinto son consonantes [...]. También hay liras que no tienen entero más del postrero verso, mas son poco usadas (1958: 213-214).

En 1616 ve la luz el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva. En la epístola 3 el autor formula, para la canción, tanto el asunto —amoroso—:

¹¹ Más adelante, en la epístola décima, volverá al primer término: «lo que dice Horacio (en el libro tercero *Carminum*, lira sexta)» (433).

canción, de afecto y ánimo encendido.
Canta la causa en ella, y causadora
De la ardiente pasión del ciego amante
Que el desdén ama, y la crueza adora (vv. 186-189).

como el estilo elevado que la caracteriza:

En estilo sublime y elegante,
en oración pulida y castigada
numerosa, y de espíritu constante;
limpia, eficaz, y en voces regalada
cual de Píndaro fue y del Lesbio Alceo,
esta poesía mélica cantada (vv. 190-195).

y la forma métrica que le es más favorable:

Obligan al que hubiere de hacella
que veinte versos tenga cada estanza
no más, y nueve los menores della.
En esta ley ha habido tal mudanza
que de cinco hasta veinte las tenemos,
y una del Conde a veinte y tres alcanza (vv. 244-249).

no sin alabar lo moldeable del género:

Acomódase siempre esta poesía
a variedad de números, y extiende
a todos argumentos su armonía.
Divídese en estancias, y el que entiende
la gravedad de su cultura bella
con lasamiento ni durez la ofende (vv. 238-243).

En cuanto a la oda —se refiere a la lira— se muestra, entre otros metros, como apta para el género bucólico:

Si de ti la bucólica se ama,
y quieres hacer églogas, conviene
otra nueva advertencia que te llama.
Gran parte de ella de su ser contiene
del común uso y trato la desvías,
y el origen te enseña de do viene.
Compónense de odas y elegías;
de coros de tragedias, y de algunas
partes líricas, y otras poesías (vv. 478-486).

En el diálogo que mantienen Pierio y Castalio en las *Tablas poéticas* de Cascales (1617) se refleja la convergencia o analogía entre oda y canción. No solo

la primera entra dentro de la categoría de la segunda, sino también formas como la balada y el madrigal:

Pierio: ¿Y qué es canción?

Castalio: Una composición magnífica y espléndida, dividida en partes a solo un pensamiento enderezadas. Por lo dicho os consta que la composición Lírica es florida y amena, y que los conceptos en el Lírico son como la Fábula en los otros Poetas: la cual es una, entera, y de justa grandeza. Así pues, también la Canción no ha de abrazar más que un pensamiento, y ese le ha de vestir gallardamente el Lírico.

Pierio: [...] ¿Por qué llamáis la canción dividida en partes?

Castalio: En eso aludo a la textura de la canción, la cual consta de partes que llamamos estancias.

Pierio: Y si la canción no tiene más que una estancia (como Horacio, que compuso oda de sola una estancia y como las baladas y madrigales, que por la mayor parte no tienen más que una estancia), ¿cómo se llamará?

Castalio: ¿Cómo se ha de llamar si no canción? Pues, de su naturaleza, puede recibir otras estancias semejantes a la primera [...] (414-415).

En lo tocante a la lira, Cascales se muestra totalmente reacio a incluirla entre las canciones o equipararla a ellas debido, principalmente, a la extensión de sus estancias:

Pierio: Según esto las que llaman Liras, que constan de cinco o de seis versos no más, ¿cómo se llamarán?

Castalio: Así como se comete barbarismo en llamarlas Liras, se comete también una grande impropiedad en ponerlas en el número de las Canciones. ¿No es barbarismo llamar Liras a las Canciones? *Lira* es instrumento músico con que se cantan las Canciones, y de ahí se dicen *Líricas Canciones*. Pero que no sean Canciones es claro, pues no tienen sus Estancias, Fronte y Sirima, como es fuerza que las tengan. Sin duda es media Estancia y no más (210-211).

Como vemos tras este repaso, están presentes dos líneas principales. Por un lado, oda y canción tienden a confundirse o, si se quiere, fundirse en una única forma y, por otro, el empleo de la lira da lugar a formas poéticas diversas o, de igual modo que la oda, se clasifican los textos vertidos en ese molde como canciones. Es decir, las preceptivas del Siglo de Oro español no confieren a la oda su merecido espacio como cauce genérico, sino que se mueven entre la conceptualización de esta como canción y su identificación como simple paradigma estrófico, esto es, la lira garcilasiana.

El ambiente de *contaminatio* es el contexto en que nace y se desarrolla el concepto de oda renacentista: a medida que la lira garcilasiana, en convivencia con otras variantes, va operando en nuestras letras y tomando forma como canal para dar lugar a las realizaciones del género, la canción de sesgo

petrarquista comenzará a experimentar, hacia finales de siglo, una rápida indefinición con respecto a otros géneros neoclásicos e irá perdiendo su preeminencia en favor de la nueva poesía barroca.

Por último, cabe señalar que todas las obras analizadas convergen en adscribir la oda al espectro de lo lírico:

en la progresiva definición del género lírico en los siglos XVI y XVII, la oda asumirá, tras la decadencia de la canción petrarquista, las características que convienen a lo lírico en el sistema tripartito de los géneros clásicos, que habrá de imponerse en la poética romance con el nuevo gusto dieciochesco (Rico y Camacho, 1993: 412).

3. HACIA UNA DELIMITACIÓN DE LOS GÉNEROS LÍRICOS: LOS EXCURSOS A LA ODA, POR FARIA E SOUSA

Publicaba en 1646 Faria e Sousa la tercera parte de su *Fuente de Aganipe*, la cual, al igual que las *Rimas várias*, venía organizada por géneros. Las canciones y las odas, tanto del cantor lusitano como del comentarista forman parte del tomo tercero de sendas obras, y el hecho de que aparezcan juntas no parece casual. La obra poética de Sousa, como decimos, está ordenada por géneros: pues bien, entre ellos el peso recae sin duda alguna en las odas, debido en parte a su copiosa labor como cultivador. Al igual que sucede con ellas, Sousa introduce —como en las *Rimas várias*— todos los géneros con un discurso en el que pasa revista a su historia, brevemente, y enfatiza en las mejores realizaciones. Sobre la oda apunta que

Es composición que quiere singulares elevaciones, y pensamientos y gravedad. El primero que las escribió tales en Grecia fue Píndaro, y en el Lacio Horacio; cada uno en su esfera es admirable. En toscano también es primero y último Bernardo Tasso, y ellas son lo mejor de sus Rimas. De Garcilaso permanece una que absolutamente es la mejor de Castilla. Fray Luis de León escribió muchas con juicio, Lope de Vega no pocas y excelentes. Pero como Luís de Camões nació para hacerse el primer lugar en todo, aseguro que por la mayor parte sobrepujan las suyas doce a todas¹².

En sus comentarios de 1688, vemos unos pequeños cambios: así, apostilla en fray Luis «con alguna sequedad» y añade a Francisco de la Torre, el cual las tiene «graves, y con más gala». Las de Lope de Vega pasan de ser «excelentes»

¹² Califica la oda 6 camonianiana («Pode um desejo imenso»), de temática amorosa, como «el más hermoso Poema que hasta hoy he hallado escrito de este género, ni creo que jamás podrá ser vencido» (1646, 3: §10).

a «suaves» y, con respecto a Camões, afirma que son lo mejor de su producción poética.

Sobre las estancias que conforman las odas, advierte que no deben

exceder de ocho versos, aunque Bernardo Tasso (que es justo se tenga por el Maestro de ellas en vulgar) diese este nombre a algunas de más versos que son realmente canciones, porque así ha parecido a muchos doctos; y Luís de Camões no hizo alguna que excediese de siete y, aunque también no la hizo que bajase de cinco, bien se puede hacer de cuatro, como la hicieron algunos no incapaces de imitación (1646, 3: §12).

Aconseja que el número de versos sea inversamente proporcional al de estrofas, con un tope de nueve: «si fueren de pocos versos las estancias, pueden ellas ser más; si más ellos, ellas menos» (§14).

La canción, al igual que en la *Fuente de Aganipe*, viene definida en el discurso que las abre en las *Rimas várias* como «propia de asuntos graves, y aún más que conceptos quiere elevaciones en los modos del decir, y afectos e imágenes, y singularísima claridad» (1688, 3: §1), para después listar las mejores hasta la fecha: las de Petrarca en Italia y en Castilla las de Garcilaso (haciendo hincapié en la cuarta). De Boscán opina que «tiene algunas que en afectos no ceden a las mejores, pero su estilo es tosco y duro»¹³. En la introducción a las canciones de la *Fuente de Aganipe*, a estos nombres incorpora los de Lope de Vega y los Argensola (quienes «las lograron bien»), pero en las *Rimas* ve oportuno hacer alusión solamente a los antecedentes en los que su poeta pudo haberse inspirado. Sitúa las de este último a la altura de las de Petrarca aseverando que son las mejores de España hasta la fecha y, entre ellas, califica la décima como la mejor de Europa¹⁴. Sucede a Camões Estêvão Rodrigues de Castro, el cual «tiene una a la inmortalidad del alma que no debe nada a las mejores»¹⁵.

En cuanto a la disposición de la canción, critica el hecho de que los sucesores de Petrarca se hayan basado en él a la hora de seguir la cantidad de versos y el orden de los consonantes que había usado; el exégeta considera que el poeta podrá disponer la primera estrofa a su arbitrio, siempre y cuando las otras la sigan puntualmente. Señala, además, que cada una no debe

¹³ En la *Fuente de Aganipe*, simplemente «tosco».

¹⁴ «Vinde cá meu tão certo secretário» trata sobre sucesos de la vida del poeta, así como la cuarta de Petrarca y Garcilaso respectivamente. La de este último será aludida en la del poeta portugués hasta en cuatro ocasiones, amén de las referencias a los sonetos 6 («Por ásperos caminos he llegado») y 8 («De aquella vista pura y excelente»), y a la égloga 3 («Aquella voluntad honesta y pura»).

¹⁵ Se refiere a una de sus composiciones más exitosas, escrita en español e inserta en la *Fábula de Arión*.

exceder de veinte versos¹⁶ ni tener menos de nueve y, dependiendo de estos, el número de estancias debería situarse en un rango de cinco a doce.

En relación con la métrica, no es recomendable que todos los versos sean endecasílabos, pero tampoco que su número sea menor al de heptasílabos, pues, en ese caso, la canción sería más propia de asuntos suaves y de amores que de temas elevados. Deja aparte el remate o *commiato*, obligado en toda canción y proporcional al número de versos de cada estrofa que la conforma. No tiene por bueno el envío con verso corto porque, si bien en un madrigal o en la estrofa sáfica es aceptable, en una canción podría correr el riesgo de hacerse «lánguido».

Por lo que respecta a la rima, aclara que una consonancia no puede estar muy separada de la siguiente, especificando que la más lograda es la que acaba con dos consonantes juntos, tal como sucede en las octavas. En el lado opuesto sitúa las estrofas con hasta cuatro consonantes y califica de uso «pésimo» el hecho que aparezcan tres seguidos. Asimismo, censura el encabalgamiento entre estancias, pese a haber hecho uso de él sus tres mayores referentes genéricos. A su juicio, si la composición consta de estrofas largas, sugiere pausas cada tres o cuatro versos, de suerte que el resultado será similar a la conseguida disposición de un soneto.

Analizando tales presupuestos en las dos obras de Sousa, se observa que la diferencia principal entre ambas se halla en las características métricas, ya que las estancias de la oda deben tener, preferiblemente, entre cuatro y ocho versos. Señala que de cuatro —las sáficas— hay muchas en Horacio, quien también las compuso de tres¹⁷ y de dos (las cuales en vulgar «no serán gustosas»). Indica en las *Rimas várias*, que, igual que ocurría con las canciones, el número de estrofas vendrá determinado por el de versos del que constan. Así, ocho versos exigirían unas nueve estancias y de cinco a siete sería conveniente un número no inferior a doce¹⁸. Sobre la rima, más de lo expuesto: «de las consonancias digo lo propio que dije de las canciones»; y, ya que Camões no hizo oda alguna de cuatro versos por estrofa, especifica en este discurso cómo se pueden conformar (aprovechando la situación para promocionar ejemplos de cosecha propia):

¹⁶ Aunque teóricamente no hay un límite, superarlos es considerado un uso excepcional. Consúltase Baehr (1981).

¹⁷ El exégeta se vanagloria de que él mismo hizo algunas «y parecen bien, mas son difíciles de obrar» (1688, 3: 117).

¹⁸ Como dechado cita la de Garcilaso, de cinco versos y veintidós estancias.

Pueden ser de cuatro modos: uno, ser los tres versos primeros cortos y el último largo, como en aquella oda mía que he traído sobre la e. 9 de la canción 13; otro, ser cortos el primer verso y el tercero y largos el segundo y el cuarto, como la otra oda mía que traje sobre; otro, ser largos el primero y el cuarto y cortos el segundo y tercero; otro, ser largos el primero y segundo y cuarto, y corto el tercero (1688, 3: 118).

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que Sousa vincula la oda con los salmos, algo que los preceptistas previos no habían advertido: «a este modo parece fueron los Salmos de David, a algunos de los cuales en la Translación nueva se llama odas, que vale por cantos», para concluir a renglón seguido que cantos y canciones son lo mismo, y que «pudiéndose llamar canción a la oda, y oda a la canción, ya la canción de más versos se levantó con este nombre y la oda, que es de menos, con este» (117), patentizando que la única diferenciación entre ambos géneros no va más allá de la longitud estrófica.

Pese a ello, no duda en atacar, como de costumbre, a Herrera por haber unificado ambos términos y llamar canción a la *Ode ad florem Gnidi*:

bien pudo Herrera excusar la mudanza que hizo del título de la de Garcilaso, que era *Oda*: y él se lo dio de *Canción*, habiéndoselo dado de oda Garcilaso [...]. Y si Herrera quiso excusar la voz oda, porque dicen algunos suena indecencia (observación muy de la vanidad moderna) tendrele por muy ridículo, habiéndole tenido antes solo por impertinente (117).

En una línea más serena reprende al primer editor de la lírica camoniana, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, quien, en su edición de las *Rhythmas* de 1595, había declarado que Camões se aventajaba en las canciones; refiriéndose a ello, Sousa manifiesta en el *Juicio* que «No es dudable el ser excelentísimo en ellas: pero es temeridad el quererle meter en balanza, para que por el fiel de ella se vea cuál género de Poema suyo se alza o se abate más; porque es tan igual en todos, que admira. Yo si hallo alguna ventaja es en las Odas» (1685, 1: §10). Bien es verdad que las diferencias que Sousa establece entre odas y canciones se enraízan únicamente en la cuestión métrica, pero es significativo —y no podemos pasar por alto— el hecho de su predilección por las primeras en contraposición al parecer de Soropita. Repite la idea en la introducción a estas últimas, diferenciando de nuevo claramente la categoría de oda de la de canción, que el primer comentarista del poeta luso opta por obviar¹⁹:

¹⁹ En el *Prólogo*, «Ele próprio justifica a sua decisão e, invocando a opinião de Herrera, explica sucintamente que umas e outras “respondem aos versos lyricos”» (Fraga, 2003: 129).

Bien dijo Fernão Rodrigues Lobo Soropita en el Prólogo, o Elogio, a la primera Edición de estas Rimas que Luís de Camões había sido singular en las Canciones, y en ellas se incluyen las Odas, que son las que tenemos delante; y si se pudiese decir dijera yo que aún era mayor en estas que en esotras (1688, 3: 117).

Insistirá hacia el final del *Juicio* en lo mismo, aseverando «que allá en el Cielo cantará Himnos y Odas más suaves viene a ser juicio de estas Rimas, y en particular de las Odas, con que parece las tuvo por superiores a todos los otros Poemas suyos» (1685, 1: §19). Se retoma en la obra de nuestro autor, pues, el vínculo entre oda e himno que ya habíamos visto previamente en la de Jiménez Patón y en la refundición del *Arte* de Rengifo por parte de Vicens. Por otro lado, y volviendo un poco más arriba, es justo poner de relieve la apreciación que hace Sousa de la relación entre oda y salmo, pues representa uno de los rasgos propios de la oda española del Siglo de Oro. Y es que el cultivo de salmos es paralelo al de las odas en nuestras letras, diferenciándose únicamente en lo sacro, o no, de su temática:

Con la obra de Marco Antonio Flaminio *In librum psalmorum brevis explanatio* (París, 1516) habrá de iniciarse en el marco de la poesía neolatina del Quinientos un progresivo camino de experimentación métrica en la versión poética de los Salmos, que conducirá a la sistemática aplicación de los esquemas métricos horacianos como cauce preferente del versículo bíblico [...]. La novedad de Flaminio marcará los designios posteriores en el desarrollo de las versiones poéticas del Salterio y al mismo tiempo de la oda de corte horaciano, que a partir de entonces permanecerán indisolublemente unidas. La paráfrasis del libro de David en metro horaciano va a suponer la equiparación de ambos *corpus* poéticos, que mantienen entre sí evidentes y estrechas concomitancias (Núñez Rivera, 1993: 335-336).

Dado que el destino musical y las prerrogativas líricas corresponden, por la denominación, a la oda y a la canción, es esperable que la coexistencia de la que hemos hablado determine contaminación —inevitable en cualquier sistema genérico— pero no por ello disolución, ya que un género no puede concebirse como un concepto estático. Hasta el siglo xviii, los críticos defendían que cada uno acarreaba consigo sus propias leyes a las que los autores debían someterse, así, la aparición de un género a menudo suscitaba su asimilación a los ya existentes, lejos de darle entidad propia (es decir, definir un nuevo género conllevaba a modificar su alcance, atribuyéndole rasgos o dominios pertenecientes a otro anterior).

No podemos hablar de las formas métricas italianas importadas en el Renacimiento sin antes comprender que lo natural es que cambien y, paulatinamente, evolucionen a lo que conocemos como géneros secundarios, circunscritos estos al espectro lírico. Aunque algunos como la épica pueden

conservar su forma externa, heredada de Italia, ello no implica que no se produzcan cambios en su temática (y viceversa), como sucede con las églogas de Juan del Encina que, aun teniendo espíritu renacentista, mantienen su disposición medieval.

En cuanto a la oda, un único modelo, el horaciano, que no excluye la vertiente pindárica y celebrativa (adaptada por Horacio de Píndaro) puede recibir varias soluciones, como también hay poemas petrarquistas en liras que no toman del género más que la forma. Basta analizar la producción poética de la época, en la que no hay un patrón unitario en todos los autores: Garcilaso cultiva la oda de exhortación amorosa; La Torre de tipo moral; fray Luis la moral estoica; Medrano trata la condena de la avaricia; Herrera, por su lado, el tema metapoético, patriótico y encomiástico —en la línea más elevada— sin rechazar el moral. Asimismo, las formas serán diferentes en cada uno de ellos.

En suma, frente a un confusionismo que llega hasta la actualidad, Sousa decide corregir a Herrera (que había aunado los dos términos de manera deliberada, para dar una progenie clásica a la canción vulgar) y a Soropita, en tanto que explicita las diferencias de ambos géneros con uno de sus, aunque esporádicos, clarividentes comentarios, otorgándole a las odas el rol protagonista dentro del corpus camoniano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1971): «Sobre los orígenes de la lira», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, pp. 611-618.
- BAEHR, Rudolf (1981): *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.
- CARDUCCI, Giosuè (1921): «Dello svolgimento dell'ode in Italia», *Opere*, I, Bologna: Zanichelli, pp. 363- 442.
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1958): *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.
- CASCALES, Francisco (1617): *Tablas poéticas*, Murcia: Luis Beros.
- CHAMARD, Henri (1961): *Histoire de la Pléiade*, I [1939], Paris: Didier.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez.
- CRISTÓBAL, Vicente (1994): «Horacio y fray Luis», *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. Dulce Estefanía Madrid: Ediciones Clásicas/Universidad de Santiago de Compostela, pp. 163-189.
- CUEVA, Juan de la (1965): *El infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, Madrid: Espasa-Calpe.

- DÍAZ RENGIFO, Juan (1592): *Arte poética española*, Salamanca: Miguel Serrano de Vargas.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1759): *Arte poética española*, ed. Joseph Vicens, Barcelona: Martí.
- DIONISOTTI, Carlo (1967): «Tradizione classica e volgarizzamenti», *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, pp. 125-178.
- FRAENKEL, Eduard (1959): *Horace*, Oxford: Claredon Press.
- FRAGA, Maria do Céu (2003): *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- GENTILI, Bruno (1965): «Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca», *Studi Urbinati*, 39, pp. 70-88.
- GENTILI, Bruno (1981): «Poeta-comitente-público», *Historia y civilización de los griegos. Grecia en la época de Pericles*, ed. Ranuccio Bianchi Bandinelli, Barcelona: Bosch, pp. 213-251.
- HEATH-STUBBS, John (1969): *The Ode*, London: Oxford University.
- HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe Sarno y José M.^a Reyes Cano, Madrid: Cátedra.
- HORACIO (1997): *Odas y epodos*, ed. bilingüe Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1621): *Mercurius Trimegistus sive de Triplici Elocuentia Sacra, Española, Romana*, Bitiae: Pedro de la Cuesta Gallo.
- JUMP, John D. (1974): *The Ode*, London: Methuen.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1986): «La *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega», *Academia Literaria Renacentista. IV. Garcilaso*, coord. Víctor García de la Concha, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 109-126.
- LEÓN, Fray Luis de (1955): *Poesías de Fray Luis de León*, ed. P. Ángel C. Vega, Madrid: S.A.E.T.A.
- LIMA, Miguel Sánchez de (1944): *El arte poética en romance castellano*, ed. Rafael Balbín de Lucas, Madrid: CSIC.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, dir. (1993): *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998): *Obras Completas, I, Philosophía Antigua Poética*, Madrid: Biblioteca Castro.
- MACLEAN, Norman (1952): «From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth century», *Critics and Criticism*, ed. Ronald S. Crane, Chicago: University of Chicago, pp. 408-460.
- MADDISON, Carol (1960): *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore: Johns Hopkins University.
- MARMIER, Jean (1962): *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris: Presses Universitaires de France.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1951): *Horacio en España* (1885), *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI (Edición Nacional de las Obras Completas), Madrid: CSIC.
- MINTURNO, Antonio S. (1970): *De poeta* (1559), München: Wilhelm Fink Verlag.
- MONDRAGÓN, Jerónimo de (2020): *Arte para componer en metro castellano* (1593), ed. Ángel Pérez Pascual, Roquetas de Mar: Círculo Rojo.
- MONTERO DELGADO, Juan (1993): «La oda en la poesía española del siglo XVI (Ensayo de una trayectoria)», *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., dir. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 215-247.
- MUZIO, Girolamo (1970): *Dell'arte poetica* (1551), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 2, ed. Bernard Weinberg, Bari: Gius. Laterza & Figli, pp. 163-209.
- NISBET, Robin G. M. y Margaret HUBBARD (1978): *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford: Claredon Press.
- NISBET, Robin G. M. y Niall RUDD (2004): *A Commentary on Horace: Odes, Book III*, Oxford: Oxford University Press.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (1993): «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., dir. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 335-382.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (1995a): «La oda en la teoría poética», *La oda en la poesía española del Siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 49-64.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (1995b): *La oda en la poesía española del Siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2018): «La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculos en “Eis nos torna a nascer”», *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 8, pp. 931-955.
- PINTOR, Fortunato (1900): *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa: Tipografia Successori Fratelli Nistri.
- RACE, William H. (1986): *Pindar*, Boston: Twayne.
- RICO, José Manuel y Alejandro GÓMEZ CAMACHO (1993): «La oda en preceptivas y tratados españoles», *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992) organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., dir. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 399-418.
- SEgni, Agnolo (1972): *Lezioni intorno alla poesia* (1573), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 3, ed. Bernard Weinberg, Bari: Gius. Laterza & Figli, pp. 5-100.

- SHAFFER, Robert (1918): *The English Ode to 1660: An Essay in Literary History*, Princeton: Princeton University.
- SHUSTER, George N. (1940): *The English Ode from Milton to Keats*, New York: Columbia University.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1646): *Fuente de Aganipe o Rimas varias de Manuel de Faria e Sousa, cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, 1 y 3, Madrid: Carlos Sánchez Bravo.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1685): *Rimas várias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos, y lyricos de España [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, cavallero de la Orden de Christo*, 1-2, Lisboa: Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impresor de la Casa Real.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1688): *Rimas várias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos, y lyricos de España [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, cavallero de la Orden de Christo*, 3-5, Lisboa: Imprenta Craesbeeckiana.
- TASSO, Bernardo (1995): *Rime*, eds. Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone, 2 vols., Torino: Res.
- WILLIAMSON, Edward (1951): *Bernardo Tasso*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

La metáfora política y la política como metáfora en los tratados de Francisco de Quevedo

ALESSANDRA CERIBELLI
Università Cattolica del Sacro Cuore

ORCID 0000-0002-3047-3672

Resumo

Estudo da técnica de presentación das metáforas nos tratados políticos de Francisco Quevedo. Nestas obras, o autor fai un intenso emprego de varios tipos de metáforas. A veces, os acontecementos históricos tomados como exemplo son xa en si metáforas das súas ideas, como é o caso da *Vida de Marco Bruto* ou en *Política de Dios*, onde os mesmos títulos son metáforas, ou tal vez metonimias, da obra enteira. Ademais, a través do emprego de varios tipos de fontes literarias, tanto relixiosas como clásicas, a súa maneira de introducir metáforas varía segundo o tema e a inspiración. A análise demostra como a Política en si era para Quevedo metáfora de algo máis alto e poderoso, un discurso dentro doutro discurso, inserido en toda a súa produción en prosa.

Palabras chave: Francisco de Quevedo, metáforas, política, Século de Ouro, tratados.

Resumen

Estudio de la técnica de presentación de las metáforas en los tratados políticos de Francisco Quevedo. En estas obras, el autor hace un intenso empleo de varios tipos de metáforas. A veces, los acontecimientos históricos tomados como ejemplo son ya en sí metáforas de sus ideas, como en el caso de la *Vida de Marco Bruto* o en *Política de Dios*, donde los mismos títulos son metáforas, o tal vez metonimias, de la obra entera. Además, a través del uso de varios tipos de fuentes literarias, tanto religiosas como clásicas, su manera de introducir metáforas varía según el tema y la inspiración. El análisis demuestra cómo la Política en sí era para Quevedo metáfora de algo más alto y poderoso, un discurso dentro de otro discurso, insertado en toda su producción en prosa.

Palabras clave: Francisco de Quevedo, metáforas, política, Siglo de Oro, tratados.

INTRODUCCIÓN

El estilo barroco se reconoce por el uso de artificios verbales con los que se organiza el mundo que el autor connota según los principios de las figuras del discurso. Una de las características fundamentales de este periodo es el conceptismo, cuyos recursos principales son la metáfora y el juego de palabras. En general, la metáfora es madre de los conceptos porque reúne en inesperado contacto dos signos que denotan objetos distantes y heterogéneos. Se consideraba una metáfora lograda la que requería el ingenio del receptor para ser descifrada, además de eludir la imagen mimética de la realidad exterior segura, para sustituirla por una visión indirecta y tortuosa de extrañas correspondencias. Además, la metáfora barroca propone una figura que permite el acceso al emisor del mensaje, a su peculiar visión de la realidad y a su contexto socio-cultural. Este es el recurso más complejo y atractivo del lenguaje de Francisco de Quevedo. En sus tratados aparecen rasgos del *genus demonstrativum*, es decir, «una actitud comprometida y emocional del emisor que produce un discurso figurado que muestra estar erguido por procesos de metaforización similares a las que gobiernan la creación de metáforas en el discurso satírico» (Schwartz, 1984: 19). Ya Borges había notado que Quevedo «fue perfecto en las metáforas [...], aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia», añadiendo que «la viabilidad de la metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea» (Borges, 1925: 40).

Una de las paradojas del estilo y del lenguaje de Quevedo es su voluntad crítica superpuesta al interés barroco por la exploración del lenguaje figurado. En su caso, la metáfora adquiere un rol central en el discurso a partir de los últimos *Sueños*, de los poemas satíricos y de las obras doctrinales compuestas alrededor de 1620 hasta su muerte. A este periodo pertenecen dos de los tratados políticos de los que vamos a hablar, *Política de Dios y Vida de Marco Bruto*, mientras que el *Discurso de las privanzas* remonta a comienzos del siglo XVII, siendo así el primer tratado escrito por Quevedo. Sin embargo, a pesar de la distancia temporal, se pueden notar una uniformidad relativa en la secuencia de la producción de este género del autor madrileño, dado que juega con dos elementos de la reflexión política de su tiempo: la tradición doctrinal y la realidad histórica¹.

¹ Según Rey, «en *Discurso de las privanzas* Quevedo se presenta como un tratadista de corte realista, poco alejado de Maquiavelo pese a declaraciones en sentido contrario. En *Política de Dios* acentúa la exigencia moral y en *Marco Bruto* parece dominado por las dudas y el escepticismo ante una realidad rica en contradicciones y claroscuros, que recuerda la permanente ambigüedad que preside las páginas de *Discurso de todos los diablos*» (2013: 30).

1. LAS METÁFORAS POLÍTICAS

1.1. El *corpus mysticum* y los animales

El tema de la privanza obsesionó a muchos autores cercanos al poder en los siglos XVI y XVII y Quevedo no faltó en este grupo. La metáfora más presente en los textos pertenece, como ya se ha anticipado, a la tradición doctrinal y más precisamente a la del *corpus mysticum*, nombrada por primera vez por San Pablo en varias de sus cartas² y ratificada en la bula *Unam Sanctam* (1302) del papa Bonifacio VIII. Aquí está adaptada a la sociedad civil, afirmando que cada individuo tiene una función en el estado como fuese un órgano o una parte de un cuerpo. Es interesante notar que la metáfora sugiere que el estado es efectivamente un organismo vivo, es decir, que se mueve, se alimenta, puede descansar en algunos periodos y también puede tomar decisiones y actuar. Pero también es útil considerar que Quevedo no dice simplemente que es algo vivo, sino que lo pone en el mismo nivel del hombre y, por esto, de Dios, dado que el hombre fue creado a su imagen y semejanza, remarcando la importancia divina de la forma de gobierno, sea ésta la monarquía o la república, como lo es en la *Vida de Marco Bruto y Política de Dios*. En cambio, el mundo animal le sirve al autor tanto como buen ejemplo que como término de parangón negativo cuando constata la realidad de su época. De hecho, los reyes ambiciosos y los tiranos son «raposas»³, aunque en las versiones primitivas de *Política de Dios* Quevedo había utilizado el latín «vulpes», adaptando así el registro a la cotidianidad de su tiempo y sugiriendo el concepto maquiavélico de astucia, una variante de la disimulación. Pero el mismo escritor se inserta a través de una metáfora que pertenece siempre al mundo de las bestias, que tiene origen en el mundo dominico, presentándose en la dedicatoria de la segunda parte de la misma obra como un perro del Señor o también como una oveja⁴, parte del rebaño que hay que defender contra los lobos, metáfora de los enemigos de España. La misma imagen aparece asociada a Olivares, esta vez con tono despectivo, acusándole de tener un origen converso⁵.

² 1 Corintios 12, 12-13 y 27; 6, 15; Efesios 4, 4, 16 y 25; 5, 30; Colosenses 2, 19.

³ Esta metáfora se remonta a las palabras de Jesús referidas a Herodes (Lucas 13, 32).

⁴ «Estas palabras mías, ya sean balidos de oveja, ya ladridos de perro» (Quevedo, 2012d: 621).

⁵ «Señor, el descuido del pastor hace lobos de los perros, si su oreja no atiende a los ladridos y sus ojos al balido de las ovejas. oso afirmar que el pastor que duerme y no vela sobre su ganado y guarda las vigiliass de la noche él proprio es lobo de sus hatos» (Quevedo, 2012d: 432). Según *Autoridades*, «erro» se utilizaba también «por ignominia, afrenta y desprecio especialmente a los moros o judíos».

1.2. Los oficios

Quevedo utiliza metáforas de oficios, que en la prosa y en la poesía fueron satirizados por el mismo autor. En particular, afirma que el adulador para él es un pintor malo que añade sombras feas que son hermosas por necesidad, así como el músico canta bien solamente si está en una competición, sugiriendo el provecho que se obtiene de los enemigos. Volviendo a la imagen de San Pablo, si el estado es un cuerpo, los malos ministros entonces pasan a ser una enfermedad. Esta vez, entonces, a los médicos se les considera como un mal menor necesario, como lo son los impuestos. En la segunda parte de *Política de Dios*, esta imagen le sirve como crítica contra Olivares, culpable de haber dividido en dos a Felipe IV, que no sabe pensar ni actuar por sí solo: si el mismo rey ya no es una única persona, tampoco lo puede ser el estado:

Y lo último y más eficaz para dividir un reino, cuando ninguna de las cosas referidas le divida, es el mismo rey, si está dividido. Ésta es la división más mortal por ser de la cabeza y el cuerpo, donde el uno está sin el otro y la cabeza dividida en dos partes, sin ser cabeza en alguna dellas (Quevedo, 2012b: 599).

En la *Vida de Marco Bruto* aparece este concepto, pero camuflado cuando el autor afirma que Casio contagia a los interlocutores con la conspiración contra César a través de un discurso aparentemente razonable: para él es una «peste bien razonada» (Quevedo, 2012c: 800)⁶.

1.3. La apariencia física

Otra metáfora asociada al cuerpo se encuentra en la misma obra, donde Quevedo habla de los políticos gordos, que aparecen como inocuos, porque están obsesionados solamente por su barriga y por la comida en general, mientras que las personas pálidas y delgadas tienden a dar más importancia a la reflexión y al pensamiento, y por lo tanto son de temer más que los primeros. Este contraste le sirve a Quevedo para marcar la naturaleza de los asesinos de César, haciendo hincapié en el aspecto físico que podía ya advertirle del peligro que iba a correr, porque, de hecho, están descritos como flacos y lívidos. En efecto, esta anécdota se encuentra y en las *Vidas paralelas* de Plutarco y es una clara aplicación de la teoría de los humores en la política, con la oposición entre Bruto y Casio (delgados y consumidos) y Antonio y Dolabela

⁶ Según Vaíllo, Quevedo «recupera las viejas imágenes organicistas del cuerpo alegórico del reino para advertir a los gobernantes de la interconexión de cada componente y los peligros asociados a un cuerpo o reino enfermo en uno de aquellos, ilustrándolo con la estatua soberbia del Nabucodonosor bíblico, cuyos pies de barro se identifican con el pueblo oprimido y quejoso» (2000: 402).

(alegres y robustos). Por lo tanto, la apariencia física es metáfora de la esencia de cada uno y puede guiar al monarca en la elección de los sujetos que podrían entrar en su círculo restringido de consejeros⁷, subrayando así también la interconexión entre fisiología y psicología.

1.4. La astronomía

Quevedo se inspira también en la astronomía para describir al rey y a sus malos consejeros: él es el sol, mientras que el valido es un satélite que quita la luz, invirtiendo la relación natural de dependencia entre ambos. Esta imagen ya se encontraba en Aristóteles y Plutarco y aparece a menudo en obras del madrileño, como *Política de Dios* y *Vida de Marco Bruto*, donde también se refiere a él como a una estrella⁸. Siempre en esta línea, explota la metáfora luz-sombra para celebrar la caída de Olivares y como alusión a los efectos negativos en el gobierno de Felipe IV:

El peligro, señor, está en los reyes de la tierra que, si se dejan cegar y tapar los ojos, no adivinan quién los escupe y los ciega y los afrenta. No ven, no pueden adivinar, y así gobiernan a tienta, reinan sin luz y viven a oscuras (Quevedo, 2012b: 381).

Se podría también asociar la luz a la razón y la oscuridad a la falta de juicio de los reyes que se dejan gobernar. Algo similar se encuentra asociado a la virtud, que es un sol, porque «no necesita testigos» (Quevedo, 2012b: 584), es decir, que brilla por sí sola, se nota cuando está y es un punto de referencia para todos aquellos que rodean a la persona virtuosa, en este caso, el monarca. Siguiendo la metáfora astronómica, pero volviendo en la tierra, en *Política de Dios* aparece la imagen del *fumus putei*, un pozo que es conducto por donde desemboca el humo de los abismos de la tierra representado con

⁷ «El hombre gordo es mucho hombre y grande hombre en el peso y en la medida, no en el valor; porque el que es abundante de persona, la vida está cargada y la mente impedida; y como sus acciones obedecen perezosas a su demasía de cuerpo, así sus sentidos no pueden asistir desembarazados al dictamen del juicio. Ponen toda su conveniencia en el alimento, son tiranizados de la comodidad, y su diligencia no sale de pretender agradar con las galas la vista ajena, y con las golosinas la propia boca [...]. Al contrario los ciudadanos flacos y descoloridos, como los gruesos alimentan sus estómagos de su entendimiento, éstos hacen alimento de sus entendimientos sus estómagos. Digiérole su imaginación las personas, bébeles la sangre su entendimiento, por eso su tez está mal asistida de su sangre. Tienen descolorido el rostro, y colorado el corazón» (Quevedo, 2012c: 781).

⁸ Vaíllo comenta que Quevedo utiliza la metáfora del rey-sol «para enumerar los deberes del buen rey y los ministros subordinados y desinteresados (figurados en la luna o las estrellas). Subraya en este símil solar la persistencia y regularidad de la acción del monarca, comparables a las de su órbita alrededor de la Tierra. Pero también se consideran de vez en cuando lícitas al buen gobierno alguna medida política de excepción, como las irregularidades que Dios había permitido al sol en apoyo de algún acontecimiento extraordinario» (2000: 402).

gargantas, custodiado por una estrella caída, es decir el mal rey, que administra su salida ejerciendo de llavero, ulterior alusión a la función de Lucifer en el libro del *Apocalipsis* de San Juan, esta vez ángel caído, que protege las puertas del infierno pintadas como fauces: «Negocia las llaves del pozo del abismo. Era vecino de oro en el glorioso espacio por donde se estienden en igualdad inmensa los volúmenes del cielo, y caía a ser llavero de las gargantas del humo, de los depósitos de la noche» (Quevedo, 2012b: 451).

1.5. La vista

El humo que impide la clara visión de la realidad vuelve en *Vida de Marco Bruto*, donde Quevedo habla de los ojos con nubes para referirse a la falsa opinión sobre las cosas que ciega el juicio de los poderosos, imagen ya presente en Lipsio y en Malvezzi. Pero no solo la vista está en peligro, sino que también el oído, a causa de los aduladores que quieren hacerse con el pensamiento y la voluntad del príncipe y por esta razón acaban teniendo las orejas oprimidas, tapadas para que los malos consejeros puedan sacar su propio beneficio. El gobernante se encuentra así paralizado por sus ministros, dado que no logra ver ni oír: está completamente a merced de ellos⁹. Pero la cercanía del autor al monarca puede de alguna manera salvarle de estas figuras negativas, cuando afirma que «la voluntad del lisonjero le sirve de ojos, de orejas, de lengua, y de entendimiento» (Quevedo, 2012b: 421), donde estas partes del cuerpo sugieren a través de la metáfora una proximidad física con el monarca, sugerido por Peraita (2001:194).

1.6. La preocupación por los aduladores y los hipócritas

La figura del adulador es una de las preocupaciones principales del autor, y aparece en diferentes pasajes de sus tratados políticos. Se le describe como «el agua que toma el color del vaso» (Quevedo, 2012b: 384), es decir que se adapta a quien le rodea, sin tener una personalidad ni unos pensamientos propios, en un intento de supervivencia en el ámbito de poder en el que se encuentra. Por la misma razón se le asocia al «pólipo» (Quevedo, 2012a: 128-129) y, por lo tanto, cambia de color según el entorno, como en el caso del animal al cual se le compara. Es también el símbolo de la falsedad disfrazada de lealtad, porque «se viste de amigo verdadero» (Quevedo, 2012a: 128), utilizando aquí la imagen de la amistad como algo que un individuo se

⁹ «Muchos mentirosos se entran por los oídos de los príncipes con traje de verdades» (Quevedo, 2012b: 469).

puede poner o quitar, a su antojo, para obtener los resultados deseados, como una máscara que el individuo hipócrita lleva puesta cuando tiene que entrar en contacto con el rey. La única figura que puede salvarle es el sabio, «faro en la tormenta» (Quevedo, 2012d: 244), que logra guiarle en los tiempos de crisis. Finalmente, este adulador, y en particular en su función de agitador que espía las reacciones públicas ante los pasquines críticos colgados por él, aparece retratado como «veleta del pueblo»¹⁰ (Quevedo, 2012c: 792) en *Vida de Marco Bruto*, por atender así a los cambios del viento del favor popular¹¹.

En la misma obra, la imagen de este elemento atmosférico nos permite introducir un defecto que Quevedo denuncia varias veces: la hipocresía. Esta aparece condenable en lo moral y necesaria en política, que se representa también en el viento del que se alimenta el «camaleón del poder» (Quevedo, 2012c: 827). Como ha subrayado Alonso Veloso, aquí el autor se refiere «a la necesaria adaptación a las circunstancias de quienes detentan el poder», cuya metáfora perfecta es justo ese animal, conocido propiamente por «mantenerse del aire y mudarse de la color que se le ofrece en su presencia», según la definición del *Diccionario de Covarrubias*. Además, la misma investigadora añade que en la tradición clásica esta figura se asociaba ya al hombre astuto que disimula y se acomoda al gusto de la persona que tiene delante para engañarla, como aparece en la *Historia natural* de Plinio y los *Emblemas* de Alciato (Quevedo, 2012c: 827, n.).

1.7. La figura del monarca y los peligros asociados a su posición

De la misma manera, Quevedo concibe el rey como padre, o todavía mejor, como Dios padre, concepto ya presente en Aristóteles y en línea con los ideales providencialistas del Siglo de Oro, así como con la imagen del rey pastor. Aunque nos parezca poco edificante considerar al pueblo como manada de ovejas, esta metáfora tiene todas las connotaciones positivas que se encuentran en el Evangelio con respecto a Cristo y nos adelanta ya la posición de Quevedo acerca de la función de *Política de Dios*, cuyo título por extenso era *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás*. El mensaje que quiere transmitir el autor es que el príncipe cristiano tiene que ser otro Cristo y sobre esto se establecen los sentidos políticos de los textos

¹⁰ En *Autoridades* se señala el mismo significado metafórico: «persona inconstante, fácil y mudable».

¹¹ Cacho Casal, en su edición de la *Parte segunda de Política de Dios*, afirma que Quevedo aquí se podría referir a las sátiras políticas escritas contra el poder de la monarquía española durante el gobierno de Olivares (Quevedo, 2012b: 589n).

sagrados empleados. Además, no se trata de defender la ‘política de Dios’, sino más bien el ‘gobierno de Cristo’, para llegar a la aplicación automática de los hechos de Jesús al allí y al entonces de la política real y cotidiana. Pero si los dos elementos no se combinan entre ellos, entonces allí penetrará la tiranía, juzgada como algo nefasto, resultado del poder de Satanás.

En un pasaje destinado a evidenciar la perniciosidad del valido, Quevedo inserta una serie de metáforas de significado antitético, que corresponden a la ambigüedad del mal ministro que usurpa los atributos del rey: «Hijos del pozo, mestizos del día y de la noche, de la majestad y de la traición, mayorazgos de la iniquidad, atended qué poder se os da, mas atended cuál poder tenéis: de escorpiones. Veneno sois, no ministros; fieras, no poderosos» (Quevedo, 2012c: 453). En pocas palabras, ya no son hombres, sino animales peligrosos. Los otros ministros envidian al valido y Quevedo utiliza la metáfora de los caseros, porque son inquilinos del palacio real y murmuran contra ellos. Ahora que sabemos qué son estos malos ministros, nos preguntamos cómo deberían ser. La misma envidia aparece como un animal, «una hidra de muchas cabezas» (Quevedo, 2012a: 118), inspirándose esta vez en la mitología para representar un sentimiento que se multiplica y es difícil de erradicar, casi como algo ineludible en el ámbito político.

El autor introduce metáforas tomadas del mundo militar. En particular, deberían ser una espada, es decir, un instrumento en mano del rey para defender pero también para atacar y herir a los enemigos, con una inversión conceptual de la imagen del mal monarca, representado como un guante que se pone para que el valido dirija su mano, como ya lo representaba en *Discurso de las privanzas*¹². Además, si el ministro actúa solo cuando el rey lo solicita, éste impone tanta autoridad como la espada envainada del valiente, que todos temen y respetan. Del mismo ámbito militar viene la consideración de la virtud como «el escudo del alma» (Quevedo, 2012c: 751), es decir, una defensa ante la corrupción, por lo tanto, algo fundamental para que el monarca pueda desarrollar su oficio sin caer en la tentación de los aduladores y de los malos consejeros. Por esta razón, sería el elemento principal de la figura del soberano, sin el cual se encontraría a merced de las expectativas de aquellos que quieren aprovecharse de su posición y poder.

Finalmente, aparece la saeta¹³, metáfora de la perfecta convivencia de las armas y las letras, donde están unidos el hierro de la punta y las plumas de la cola, destacando así que las afirmaciones del autor que se encuentran en

¹² «Abra vuestra majestad los ojos sobre este animal que tiene muchas cabezas» (Quevedo, 2012a: 118).

¹³ Según Covarrubias, se entiende «género de arma, a modo de baqueta, o varilla, que se sacude del arco con el casquillo de hierro, que algunas veces vi enherbolado». Por lo tanto, se trata de flechas.

Marco Bruto tienen la misma función, porque «docto símbolo de esta verdad es la saeta» (Quevedo, 2012c: 741), en referencia a la figura del César como *uir* ejemplar, que, de hecho, fue escritor y soldado a la vez.

Por lo tanto, de esta manera Quevedo se está presentando también como guerrero que blande su arma personal, la pluma, para luchar contra aquellos enemigos que intentan asaltar al poder real y a la misma figura del rey, mientras que él intenta defenderlos con los pocos instrumentos que tiene a su alcance¹⁴.

Algo similar se podría encontrar en la imagen de los folios de sus escritos como «hojas de la salvia» (Quevedo, 2012c: 846), consideradas en aquel periodo como saludables, de muchas virtudes, sobre todo para que la mujer pudiera concebir, a menos que las envenene el lector con sus malas intenciones, así como hace el sapo venenoso con aquellas¹⁵. De esta manera, se podría afirmar que, según el mismo autor, sus textos, con sus consejos y admoniciones, son un remedio, casi un fármaco, para luchar contra una enfermedad que estaba poniendo en riesgo al reino de España: la adulación.

Como ha sido notado por Vaíllo, el autor, en la misma obra,

compara las extralimitaciones del poder, promovidas por malos consejeros, a las hojas de oro de los orfebres, que cuanto más extendidas y adelgazadas, más expuestas se hallan a volar a donde les dirija cualquier soplo de los propios inductores interesados (2000: 402)¹⁶.

Por lo tanto, el objetivo de esta figura tan criticada por Quevedo es reducir y exasperar el poder del rey para lograr manejarlo según sus propósitos e intereses, aunque actuando así está debilitando la función a la cual aspiran, poniendo en riesgo al monarca, pero también a todo el aparato que lo sustenta, porque las hojas, aunque hechas de un material duradero y valioso, pueden quebrarse de un momento a otro, perdiendo por lo tanto las cualidades que las caracterizaban.

¹⁴ Según Peraita, las metáforas de ámbito militar conectan «la retórica con los combates interiores de la vida moral, no exclusivamente con intenciones agresivas del autor para con su audiencia [...]». Sin duda, las invectivas de Quevedo en la *Política* no están desprovistas de ambición personal; no obstante, no deja de estar presente una penetrante preocupación ética» (2001: 196, n.).

¹⁵ Vaíllo destaca que la principio de esta asociación podría ser «la novela VII de la IV *giornata* del *Decamerón* de Boccaccio, en la que unos amantes se envenenan involuntariamente frotándose los dientes con hojas de salvia de un cesto, en cuyo fondo se descubre luego un inmenso sapo venenoso. Véase *Il Decamerone*, pp. 289-290. Luis Zapata cuenta una anécdota reveladora sobre la ponzoña atribuida vulgarmente al sapo en su *Miscelánea*, p. 350» (2000: 402, n.).

¹⁶ «Quien estiende cuanto más puede en panes la barra de oro, al paso que la estiende la adelgaza; y de barra sólida, que no se puede romper, la vuelve hoja que aun no se defiende de la respiración del que la mira. Así suelen los artífices de la maldad estender el poder de sus príncipes hasta que, de puro delgado, le pueda llevar donde quisiere su resuello» (Quevedo, 2012c: 787).

1.8. La república y sus virtudes

Como ya se ha adelantado, Quevedo no habla solamente de monarquía, sino que deja paso a la república entendida como ‘cosa pública’ en *Política de Dios*, donde se le representa como una piscina, un lugar de sanación, a imitación de la Biblia. Según él, en la república los necesitados deberían recibir auxilio de los poderosos. Inspirándose en San Juan y siguiendo con esta metáfora, describe al rey como ángel que remueve la piscina. En este contexto, ya es una figura ultraterrena, que, sin embargo, ayuda a los demás, como se constata a menudo en los tratados, en los clásicos y en los textos sagrados:

Buen rey y malos ministros es cosa dañosa a la república, y hubo árabe que tuvo opinión que era mejor mal rey y buenos ministros. El ángel venía a dar virtud a las aguas: revolvía la piscina. Pero si, siendo un ángel el que venía del cielo, el que asistía a esta obra, eran tales los ministros que había treinta y ocho años que estaba éste en su enfermedad por falta de hombre, ¿qué importa que el rey sea un ángel, si los ministros son desapiadados y entre todos ellos no halla un hombre quien más le ha menester? ¿Qué cosa es una república sino una piscina? ¿Qué ha de ser un rey sino un ángel que la mueva y la dé virtud? ¿Qué cosa son los pretendientes y los beneméritos y los agraviados y los oprimidos y los pobres y las viudas, sino enfermos que aguardan salud de las aguas de la justicia, y de la misericordia y grandeza del rey? Pero si los ministros son tales que prefieren unos a otros por su voluntad y olvidan al que más necesidad tiene, obligarán a que venga Dios a desagraviar los desvalidos. Pues si en la piscina que revolvía un ángel que bajaba del cielo había esta desorden, ¿qué habrá en la del gobierno y los cargos y mercedes, que las más veces las revuelve Satanás, y las más veces la revuelven los hombres? ¿O son ministros los diablos, que por otro nombre se llaman los ambiciosos, los soberbios y los tiranos? Señor, bueno es que el rey sea ángel, mas ha de ser para los que supieren ser hombres con los necesitados; ángel ha de ser, mas por su mano ha de revolver las aguas de la piscina. La virtud él la ha de dar, y no otro: no lo ha de remitir a nadie (Quevedo, 2012d: 303).

1.9. El agua en todas sus formas

El elemento acuático le sirve a Quevedo también para manifestar la superioridad de los textos sagrados con respecto a las fuentes paganas clásicas. De hecho, ya el término «fuente» puede tener dos connotaciones, pero aquí el autor la define como un «inmenso piélago de suma verdadera sabiduría», algo inagotable pero a la vez invisible e inabarcable para el hombre en su totalidad, a semejanza del mar, con sus tormentas pero también como fuente de vida. Volviendo a los malos consejeros, el autor afirma que infectan las aguas, metáfora de las ideas de las que bebe literalmente el monarca, reafirmando el concepto de *corpus mysticum*: si la cabeza del rey está mal, estará

mal todo el cuerpo de estado, como ya aparecía en Rivadeneira, Erasmo y Mariana. En otro pasaje, las malas opiniones son un veneno y en este caso Quevedo subraya que toda la situación puede ser mortal, tanto para el monarca como para el pueblo. Este poder excesivo ha sido metaforizado por el escritor en la *Vida de Marco Bruto* con el mar, susceptible de ser limitado y obstaculizado por la orilla providencial.

CONCLUSIÓN

El uso de determinadas metáforas, como puede ser la del rey-sol o del *corpus mysticum*, que recurren desde *Política de Dios*, pasando por la *Vida de Marco Bruto* y la traducción del *Rómulo* de Malvezzi hasta las obras religiosas de los últimos años, no está exento de intención política. En alguna medida Quevedo tuvo siempre presentes los problemas del pasado aplicados a su época, sobre todo en relación con la religión y la moral. Por ejemplo, la *Vida de Marco Bruto* es un metafórico descenso desde los hechos más remotos de la historia romana hasta los de la historia española reciente. De esta manera, el autor ha utilizado la imagen más accesible y fácil de entender para el lector. A través de estos contextos metafóricos, Quevedo reescribe el universo y el texto, satirizando y denunciando a la España del siglo XVII y a los seres que la habitan.

Se infiere que el autor está profundamente preocupado por la situación de su país y de su porvenir, tanto desde el punto de vista político como moral, dado que la política aparece como un medio y no un fin. Lo que importa verdaderamente es el bien común, sobre todo de los necesitados, pero también que el gobernante pueda actuar sin constricciones, sugiriendo además la completa confianza de Quevedo en quienquiera tuviese que mandar en España. Ya no basta simplemente haber nacido rey, sino que hay que demostrar ser digno del rol a través de las obras, como afirma a comienzos de *Política de Dios*: «Insensatos electores de imperios son los nueve meses» (Quevedo, 2012d: 376). Esta insólita imagen ya bastaría por sí sola para justificar la obra entera.

Analizando las metáforas no se notan particulares cambios a lo largo de los años, sino un más evidente respeto y conocimiento de las Sagradas Escrituras, que dejan en segundo plano las obras clásicas alabadas por los humanistas¹⁷. Para el autor, la metáfora es una forma de transgresión de las

¹⁷ Ya Lida había notado que «la Biblia será ciertamente la base infalible que don Francisco de Quevedo escoja para sus meditaciones sobre el príncipe, sobre sus deberes para con Dios, para consigo mismo y para con la república, y sobre la tarea del privado o ministro, y sobre las obligaciones

restricciones semánticas del sistema, una forma de rebeldía literaria que contrasta paradójicamente con su ideología conservadora. No puede rebelarse contra Olivares de una manera más evidente, porque ya sufrió por esta razón, sino que decide escribir un texto para aconsejar al rey: es una ideología al servicio de la pluma y no al revés. Aquí reluce el genio del madrileño, que asocia de manera inédita palabras comunes resaltando los argumentos sin alterar el curso de la argumentación, haciendo más evidente la idea o el consejo por medio de una alusión a otra realidad¹⁸. Aplica aquí una novedad expresiva para mostrar con más fuerza o con un enfoque inusitado una noción ya conocida, tal vez opaca, por haber sido mencionada repetidamente en otros libros. En la manera de presentar las metáforas a lo largo de las obras se percibe que a menudo están aisladas, como si asaltaran el lector por sorpresa, también para animar así la literatura moral. Los tratados políticos de Quevedo tienen un valor testimonial de la información política y del saber histórico del español de su época, al mismo tiempo que nos permiten reflexionar sobre la verdad histórica del Siglo de Oro, pero sobre todo la de nuestros días¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGUREN, José Luis (1950): «Lectura política de Quevedo», *Revista de estudios políticos*, 49, pp. 164-168.

BORGES, Jorge Luis (1925): *Inquisiciones*, Buenos Aires: Editorial Proa.

Diccionario de Autoridades, en línea en <https://webfrl.rae.es/DA.html> [última consulta 25/07/2025].

Diccionario de Covarrubias, consultable en línea en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-va-en-espana-compuesto-por-el-o/html/> [última consulta 25/07/2025].

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2013): «Quevedo y el valimiento: del *Discurso de las privanzas* hasta *Cómo ha de ser el privado*», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, XC, 4-5, pp. 551-576.

LIDA, Raimundo (1969): «Sobre la religión política de Quevedo», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 7, pp. 201-217.

de los otros súbditos. No era novedad, por supuesto, el invocar las Escrituras y preferirlas a tal o cual política pagana, o a todas ellas» (1969: 202).

¹⁸ Fernández Mosquera había advertido ya que «Quevedo quiere instruir para influir, no tanto para educar» (2013: 561).

¹⁹ Según Aranguren, «la política de Quevedo es hoy no sólo viable, sino la única posible si se quieren, evitar los errores de la “política moderna”, sean los del “demoliberalismo” o los del “totalitarismo”, contra los cuales —sobre todo contra el primero— polemiza el autor agudamente a lo largo de todo su libro», refiriéndose en particular a la obra *Política de Dios* (1950: 163-164).

- PERAITA, Carmen (2001): «La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al rey: elocuencia sacra y afectos políticos en *Política de Dios* de Quevedo», *La Perinola*, 5, pp. 185-205.
- QUEVEDO, Francisco de (2012a): *Discurso de las privanzas*, ed. de Eva María Díaz Martínez, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, v. V, Madrid: Editorial Castalia, pp. 87-158.
- QUEVEDO, Francisco de (2012b): *Parte segunda póstuma de la Política de Dios y Gobierno de Cristo*, ed. de Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, v. V, Madrid: Editorial Castalia, pp. 327-639.
- QUEVEDO, Francisco de (2012c): *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, v. V, Madrid: Editorial Castalia, pp. 641-984.
- QUEVEDO, Francisco de (2012d): *Política de Dios, gobierno de Cristo*, ed. Eva María Díaz Martínez, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, V, Madrid: Editorial Castalia, pp. 161-326.
- REY, Alfonso (2013): «Quevedo ante Maquiavelo», *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 17-34.
- SCHWARTZ, Lía (1984): *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid: Taurus.
- VAÍLLO, Carlos (2000): «La anotación y edición de *la Vida de Marco Bruto* de Quevedo», *La Perinola*, 4, pp. 393-414.

Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente

RUTH FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

ORCID: 0009-1330-9721

Resumo

Transcrición e anotación do *corpus* de cartas que conforma o *Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente*. O material no que se basea dita investigación atópase arquivado na *Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética*, dependente da Universidade de Santiago de Compostela. A edición da correspondencia mantida entre os dous poetas permite mostrar como vida e obra se interrelacionan de modo que é imposible separar nas cartas estes dous aspectos, tan intimamente relacionados para o poeta do 27. As misivas serven para sacar á luz distintos aspectos das súas biografías.

Palabras chave: epistolario, cartas, edición, correspondencia, poeta.

Resumen

Transcripción y anotación del *corpus* de cartas que conforma el *Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente*. El material en el que se basa dicha investigación se encuentra archivado en la *Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética*, dependiente de la Universidad de Santiago de Compostela. La edición de la correspondencia mantenida entre los dos poetas permite mostrar cómo vida y obra se interrelacionan de modo que es imposible separar en las cartas estos dos aspectos, tan íntimamente relacionados para el poeta del 27. Las misivas sirven para sacar a la luz distintos aspectos de sus biografías.

Palabras clave: epistolario, cartas, edición, correspondencia, poeta.

INTRODUCCIÓN

Un epistolario mantenido entre dos personas nos ofrece dos caras de una realidad compartida, pudiendo reflejar distintas perspectivas sobre los hechos contemporáneos que viven sus autores. El título de mi estudio, «Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente», refleja una cara de esa

realidad, la que quedó archivada en manos de José Ángel Valente, es decir, la que el poeta gallego guardó de su relación con el Premio Nobel Vicente Aleixandre. La elección de ese título también lleva implícita otra cuestión: la imposibilidad de acceder al material que forma parte del Archivo Vicente Aleixandre y que ofrecería la otra cara del epistolario, ya que todavía no se encuentra a disposición de la comunidad investigadora.

Sabemos que Vicente Aleixandre dirigió cartas a autores consagrados como Pío Baroja o Azorín, pasando por sus compañeros de generación, como Jorge Guillén, Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Emilio Prados o Manuel Altolaguirre. También envió diferentes misivas a todos aquellos a los que abrió siempre las puertas de su casa: José Hierro, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Francisco Brines, Pere Gimferrer o José Ángel Valente. El Nobel le escribió a todo el mundo, sabemos, pues, que fue un «prolífico corresponsal y que sus cartas se cuentan por “miles”: cartas a la familia, cartas a los amigos, cartas a los poetas jóvenes y no tan jóvenes, desconocidos o consagrados, españoles o extranjeros. Cartas privadas y cartas públicas» (EMILIOZZI, 2001:9). El poeta escribió misivas durante toda su vida, desde su juventud hasta su muerte. Con seguridad este gran caudal de epístolas se vio aumentado por su condición de persona sedentaria y de enfermo crónico, como se confirma con la consulta de diferentes manuales sobre su biografía.

A lo largo del epistolario que Aleixandre dirige a Valente se ve esa dedicación, existiendo realmente un hábito a la hora de escribir cartas a los amigos. Se trata de una actividad con la que el autor de *Historia del corazón* manifiesta sentir placer¹. Escribe a diario, a veces incluso enviando varias misivas al mismo destinatario en días consecutivos, y cada jornada también recibe cartas.

Se verá cómo va cambiando su caligrafía con el paso del tiempo, cómo se va deformando la letra de las cartas manuscritas cuando en los últimos años ya casi no podía ver, cuando no podía leer ni escribir. Después de ese impedimento pasaría a dictarlas, disculpándose además por enviarlas mecanografiadas y no escritas de su puño y letra, como él entendía que debían ser las cartas personales.

Hoy se sabe que escribió miles de cartas. Con este trabajo advertimos que las misivas resultan imprescindibles para comprender de manera total la figura del poeta del 27 y su relación con los escritores y amigos a los que se dirige, a la vez que dejamos patente que los epistolarios² se convierten en

¹ «Vicente Aleixandre siempre creyó en la carta, nunca perdió su fe en ella [...]. Aleixandre las disfrutaba, y por esto, como ya hemos visto, les fue fiel hasta el final de sus días» (Emiliozzi, 2001: 34).

² «La importancia de los epistolarios de escritores para el conocimiento de la vida y de la obra

una fuente fundamental para el completo conocimiento de la vida y la obra de sus autores.

En la Cátedra Valente el conjunto de cartas archivadas que conforman los distintos epistolarios es muy importante en número, contando para este estudio con la existencia de cientos de documentos que ayudan a esclarecer aspectos de la vida y de la obra del autor de *Poemas a Lázaro*. La decisión tomada fue la de centrar el análisis en el *corpus* de cartas y tarjetas postales que Valente guardó de su relación con el poeta Vicente Aleixandre, al margen de la correspondencia establecida con otros escritores. Es conveniente destacar, además, el esmero con que se han conservado y clasificado las cartas, algo que hace que el archivo de la Cátedra se convierta en un valioso fondo documental para los investigadores que deciden acercarse a la figura del poeta gallego ahora y para quienes lo hagan en el futuro.

La pretensión de este trabajo fue la de preparar la edición de la correspondencia postal mantenida entre los dos poetas, conocer la relación de amistad entre ellos y sacar a la luz aspectos de su vida y de su obra que las cartas reflejan como fotografías de su existencia.

Desde el inicio he tratado de recopilar las cartas existentes que conformarían el epistolario entre los dos autores, comenzando la investigación con la esperanza de que durante el transcurso de misma pudiésemos acceder a ese material, que estimamos en medio centenar de documentos si tenemos en cuenta las menciones que a las cartas o tarjetas postales recibidas desde Oxford o Ginebra hace el Premio Nobel.

En este estudio analizo el fecundo epistolario que Aleixandre dirige a Valente de forma unilateral, a excepción de las tres misivas que también se conservaban en la Cátedra, firmadas por el poeta gallego.

El problema del «secuestrado» legado de Vicente Aleixandre viene de muy atrás, pues ya en el año 2007 se supo que la Diputación Provincial de Málaga no iba a adquirir el legado de Aleixandre hasta que no tuviese el respaldo jurídico que certificase la legalidad de la compra. En el año 2011 la Audiencia Provincial de Madrid decretó que el matrimonio Bousoño era el propietario legal del archivo desde 1983. Con la muerte del poeta Carlos Bousoño en 2015, la custodia de ese legado literario quedó en manos de su

de éstos, y aún de la literatura, de la cultura y de la sociedad de su tiempo en general, es algo que nadie puede poner en duda. Además, a veces, tales epistolarios tienen por sí mismos valor literario o artístico, incluso conscientemente buscado por parte del autor y, en no pocas ocasiones, por su valor documental, cumplen una utilísima función auxiliar en la edición y anotación de otros textos de sus autores» (Rodríguez Fer, 2013: 385).

viuda, Ruth Crespo, quien negó la posibilidad de la consulta alegando no poder arriesgarse a que esos documentos saliesen a la luz antes de su venta. Las últimas noticias referían que la Comunidad de Madrid había iniciado el procedimiento para declarar Bien de Interés Cultural (BIC) el archivo personal del poeta Vicente Aleixandre, así se haría accesible a los investigadores en el futuro.

1. PUNTO DE PARTIDA: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos de este estudio han sido recopilar, transcribir, preparar la edición y analizar el conjunto de cartas que Aleixandre le envió a Valente durante casi 30 años. La propia edición del epistolario constituye el objetivo fundamental del estudio, hasta ahora un material desconocido e inédito, que se encuentra archivado en la *Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética* de la USC y que viene a aumentar la bibliografía sobre estos dos autores.

Buscamos poder reflexionar sobre los temas más frecuentes de las misivas, ahondar en la relación de amistad mantenida entre los dos autores y ver cómo se influyeron mutuamente en el panorama literario, conociendo algunos aspectos biográficos de primera mano, contados en primera persona por los propios autores de las cartas. De este modo, se ofrece a los lectores la oportunidad de gozar de un retrato particular de los poetas amigos de Vicente Aleixandre (Carlos Bousoño, José Luis Cano, Jaime Ferrán, Alfonso Costafreda, Claudio Rodríguez, etc.) a los que se refiere en las cartas que le envía a Valente a Oxford y a Ginebra y que comparten tiempo y espacio en su casa de Miraflores de la Sierra.

Aunque en la mayoría de los casos la correspondencia se lee sin mayores problemas, es necesario señalar que existieron situaciones en las que conseguir dilucidar algún párrafo resultó una tarea bastante compleja, siendo en momentos muy puntuales imposible descifrar parte de la información que Aleixandre envió a su amigo Valente. Se presentaron lagunas difíciles de resolver, que requirieron mucho tiempo de relectura de las cartas, comparando las grafías y los trazos característicos del autor. A esta dificultad se suma el problema de otras epístolas o tarjetas con algunos términos totalmente ilegibles.

Es necesario indicar que existen misivas y tarjetas postales en las que una mínima parte de la información incluida es irrecuperable, por el soporte empleado en su momento, pero sobre todo debido a problemas de conservación o a las características del papel (papel cebolla muy fino en algún caso, las conocidas hojas holandesas para el correo aéreo), ya que el anverso y el reverso

mezclan lo escrito al transparentarse la caligrafía, un hecho que dificulta enormemente la lectura y la posterior transcripción de una pequeña parte de la correspondencia. Conviene aclarar que se trata de casos puntuales de palabras, ya que no existen cartas ni tarjetas postales que presenten un problema mayor y por lo general se transcriben sin graves problemas, a pesar de las dificultades esperables a la hora de interpretar la caligrafía de Vicente Aleixandre, con trazos que, en ciertos momentos, complican la labor de transcripción.

Por lo que a la metodología se refiere, conviene incidir en que para alcanzar los objetivos fijados decidimos atender tanto a los datos relativos a la creación artística de los dos poetas como a los asuntos que se refieren a su propia vida, analizando las circunstancias personales que envuelven el proceso de redacción y publicación de sus poemarios. Así, durante este estudio, nos ocupamos del análisis textual de las cartas y también prestamos la merecida atención al contexto histórico, social y cultural en el que los documentos que aquí describimos fueron escritos.

Conviene indicar que se ha analizado esta correspondencia anotando todos aquellos datos que se creyeron pertinentes para el completo entendimiento de las cartas, tanto en las notas a pie de página que se verán cuando se publique el epistolario como en las explicaciones que se dan de los documentos y en los capítulos biográficos incorporados.

Teniendo en cuenta otras ediciones previas de epistolarios de Valente, como la realizada por Saturnino Valladares (2017), seguimos una metodología inductiva, al partir de la lectura del conjunto de cartas archivadas en la Cátedra para ofrecer una nueva visión sobre la relación personal mantenida entre el Premio Nobel y José Ángel Valente. Además, se hace un seguimiento del proceso de publicación de sus obras a lo largo del tiempo que abarca el epistolario.

En esta edición del epistolario se sigue un orden cronológico, con la pretensión de facilitar la lectura de los documentos y observar la evolución de la relación intelectual y personal mantenida entre los dos autores a lo largo de casi treinta años. La decisión de tener como referencia la cronología de las cartas responde también a la finalidad de permitir al lector el seguimiento de las circunstancias familiares del poeta ourensano, con el nacimiento de los hijos, el fallecimiento de seres queridos y sus cambios laborales y de residencia. Desde un punto de vista filológico, esta presentación permitirá seguir el avance y los progresos conseguidos en su trayectoria literaria.

Por lo que se refiere a los criterios de presentación que se siguen en este trabajo, debemos tener en cuenta que, además de ordenar las cartas

cronológicamente, se ofrecerá en su edición un cuadro en el que se harán constar las incidencias más sobresalientes. A menudo se ve que hay texto escrito en los márgenes de las cartas, con escritura apretada y deformada, ocupando un espacio que debía estar libre (recurso que emplea a menudo Aleixandre para evitar comenzar otro pliego de papel).

Se observan también pequeños errores de acentuación en monosílabos, hábito que presenta Aleixandre en su escritura y que se actualiza. Muestra cierta vacilación en el uso de las mayúsculas para referirse a los meses del año, haciendo un uso arbitrario. Aparece algún error sintáctico y de carácter ortográfico, además de repeticiones innecesarias de sílabas por algún descuido en la escritura y existen casos puntuales de tachaduras en las cartas que no impiden su lectura. En muchas ocasiones los títulos de las obras referidas por Aleixandre y los nombres de las revistas a las que envían sus colaboraciones los poetas no aparecen destacados ni mediante el subrayado ni con el uso de las comillas.

Hay que recordar que las citas bibliográficas se incorporan siguiendo la convención fijada para este tipo de trabajos y los manuales consultados en esta investigación se recogen en la bibliografía final.

2. *CORPUS* ANALIZADO Y CRONOLOGÍA

Este estudio supone una novedad y también una primera aproximación a un *corpus* que podrá ser objeto de futuras investigaciones, al preparar ahora la edición del epistolario que Vicente Aleixandre le envía a José Ángel Valente. El material analizado se corresponde, prácticamente en su totalidad, con las cartas y tarjetas postales enviadas por Vicente Aleixandre a José Ángel Valente desde Madrid o Miraflores de la Sierra³. Para el final quedan las tres cartas archivadas en la Cátedra que le envió José Ángel Valente al autor de *Espaldas como labios*. Así, se hace una diferenciación también por destinatario,

³ Miraflores de la Sierra, en Madrid, es el lugar desde el que Aleixandre envía la mayor parte de sus cartas a J. A. Valente. La primera estancia en Miraflores de la Sierra se remonta al año 1925, cuando su padre trabajaba en las oficinas de los Ferrocarriles del Norte y Aleixandre sufre su primera nefritis, que lo convertirá en un enfermo crónico (De Luis, 1982: 8). Ese vínculo con Miraflores se remonta al momento en que su progenitor alquila en la zona una casa con el fin de ayudar a la recuperación del joven Aleixandre.

La Sierra de Guadarrama es el sanatorio de Madrid. Cirilo Aleixandre alquiló allí una casa, en Miraflores, para instalar al enfermo [...]. Tras cinco meses de cura al aire libre y muy mejorado, Vicente va a intentar rehacer su vida. Vivir en Miraflores es estar demasiado lejos; vivir en la ciudad no es aconsejable. El padre decide tomar una casita en Aravaca, a ocho kilómetros de Madrid [...]. Allí termina de escribir *Ámbito*» (De Luis, 1978: 104-106).

Es fundamental dar por sentado que ese será el epicentro de las reuniones con los poetas y el centro neurálgico desde el que se siguen los avatares de la vida de Valente a ojos del sevillano.

sin mezclar las cartas de Valente en el *corpus* de Aleixandre, algo que sería extraordinariamente útil para el futuro en el caso de disponer de nueva correspondencia del poeta gallego.

El *corpus* con el que contamos se corresponde con un total de 106 cartas y 12 tarjetas postales que Vicente Aleixandre le envía a Valente, además de 3 cartas firmadas por el poeta gallego. A mayores se incorpora 1 misiva enviada por Aleixandre a Alberto Jiménez Fraud y 1 carta en la que el Nobel es el destinatario y que le hace llegar José Ortega, director de la *Revista de Occidente*. Su inclusión se justifica por tratarse en ellas asuntos relevantes en el conjunto del epistolario. El 19 de octubre de 1955 el poeta del 27 escribe una misiva dirigida a Alberto Jiménez Fraud con la que quiere presentarle a su joven amigo Valente como nuevo Lector de español de la Universidad de Oxford, al modo de una carta de recomendación. Le refiere que ha ganado el premio Adonáis de poesía y que ostenta el cargo de secretario de la revista Índice. Le pide además que le dé una buena acogida durante su estancia inglesa.

Teniendo en cuenta el *corpus* analizado, podemos afirmar lo siguiente: la frecuencia de las cartas no es regular, especialmente en la parte final del epistolario; hay años en los que no se registra ninguna carta conservada (1978 y 1981); las misivas son, en su mayoría, muy extensas y las cartas son casi en su totalidad manuscritas.

En cuanto a la temática tratada en los documentos estudiados, observamos que se alternan los asuntos académicos o literarios con los más personales y familiares.

La amistad forjada entre los dos escritores durante casi treinta años tiene algo de particular: se mantiene a través de la distancia física (geográfica), encontrándose Valente en Inglaterra primero y en Suiza después, y generacional, puesto que son también treinta años los que separan en edad a los dos poetas, lo que no supuso ningún impedimento para ejercer su labor de críticos con la obra del otro ni para las confidencias plasmadas en los papeles que rescatamos del olvido.

Esa amistad motivó, por ejemplo, que Vicente Aleixandre actuase como testigo en la boda de Valente y también que se convirtiese en padrino de la tercera hija del poeta gallego, Patricia.

Por medio de este *corpus* epistolar se conocen los avatares de la publicación de las distintas obras de los autores de las cartas, así como las de otros escritores aludidos en ellas y pertenecientes al círculo de amistades trabadas alrededor de la figura del poeta sevillano y en el que se incluye José Ángel Valente, estando presente en algunos de esos encuentros y referido muy a

menudo como poeta ausente, puesto que a través de la distancia Aleixandre lo trae a su jardín y lo hace partícipe de todo lo que sucede con sus coetáneos a través de las cartas que le envía luego. Lo echa de menos y le recrimina con frecuencia el hecho de que no regrese y lo visite en su casa. En el año 1955 Aleixandre le aconsejaría que no estuviese demasiado tiempo fuera, ya que corría el riesgo de que se olvidasen de él⁴. Valente no siguió su recomendación. Después de Oxford se trasladaría a Ginebra⁵, donde pasaría la mayor parte de su vida.

Somos testigos del papel de mecenas que ejerce con los poetas que le visitan, tal vez también motivado, como señalaba Ricardo Gullón, porque Vicente Aleixandre llegó al ámbito de la poesía un poco más tarde que sus compañeros de generación, cuando Dámaso Alonso le prestó un libro de Rubén Darío.

Se tiene noticia a través de las cartas de diferentes aventuras retratadas por los autores en primera persona (como es la visita al Castillo de Manzanares, de la que sale un poema que se incluye en la obra *En un vasto dominio*), así como peripecias varias referidas a su círculo de amigos y al entorno familiar, además de mencionar aspectos que tienen que ver con las circunstancias profesionales de Valente en distintos momentos de su vida y a los que alude Aleixandre continuamente. No debe olvidarse tampoco que, por medio de la correspondencia enviada, el poeta del 27 hace una reflexión sobre su propia obra, así como sobre la de sus contemporáneos, algo muy valioso, a la manera de una poética sobre la lírica del momento histórico en que escribe.

Por otros epistolarios consultados y por lo que dice el autor en los últimos escritos que le envía a Valente, también se sabe que al final de su vida, cuando ya casi estaba ciego, encargaba la labor de escribir su correspondencia a una secretaria. De esta manera, ya en la misiva fechada el 17 de agosto

⁴ Así lo recoge Ángeles García en una entrevista para el periódico *El País* (que llevaba por título «Los intelectuales están domesticados») publicada el 24 de julio de 1994: «cuando me fui a Inglaterra, en el año 55, al irme a despedir de Aleixandre, que era como la tía abuela de todos nosotros, me dijo en su casa de Miraflores: “está bien que te vayas a Oxford, pero no estés mucho tiempo fuera porque aquí en España se olvidan muy pronto de la gente y se olvidarán de ti”. Dije si me olvidan qué más me da ¿quién me iba a olvidar» (Fernández Rodríguez, 2012: 334).

⁵ Al principio José Ángel Valente solamente piensa permanecer en la ciudad de Ginebra dos o tres años, con el fin de ahorrar dinero y poder volver a Madrid para preparar una oposición universitaria y retomar su trabajo de tesis (abandonado al marchar a Oxford). Sin embargo vivirá en el territorio suizo veinticinco años. A principios de 1958 abandona Inglaterra y se instala en Ginebra, manteniendo el vínculo con la Universidad de Oxford, por asuntos académicos y por la relación amorosa iniciada con una joven inglesa en los años setenta, Katherine Dumbleton. Llega a afirmar lo siguiente: «Yo viví veinticinco años en Ginebra, a la que no debo absolutamente nada. Ni a la ciudad ni a sus gentes» (Valente, 2011: 287).

de 1976 Aleixandre se excusa por no haber contestado antes y dice «no te he escrito por el estado de mi vista —cataratas además de glaucoma [...]. Te escribo casi a tientas y casi no puedo leer».

Ese diagnóstico sobre las cataratas lo conoce ya cuando se lo comunica en otra carta previa datada el 1 de febrero del mismo año. Entonces le dice esto:

En noviembre descubrió el oculista que tengo cataratas, con lo que he tenido que reducir el trabajo de mis ojos. Estoy a tratamiento para ver de detener el proceso. De salud no estoy peor salvo mis ojos. Espero tenga arreglo. Estoy decidido a operarme si fuera necesario. No quiero acabar, si se puede evitar, como Valera o Galdós.

Un año después de hablarle de su situación, diagnosticado el glaucoma, Aleixandre se dirige a Valente haciéndole saber lo siguiente:

He sufrido dos operaciones y antes Conchita otras dos. Las cuatro de glaucoma, que veníamos padeciendo hace años y que al fin el cirujano oculista se decidió a intervenir. Empezamos en noviembre, con la primera de Conchita y acabó la última en junio con la segunda mía. Cada dos meses una operación y la larga convalecencia antes de la siguiente. Nuestra visión ha quedado disminuida, cosa prevista, pues estas operaciones suprimen la enfermedad, pero no resuelve lo que en su curso se ha ido perdiendo.

En esa carta del 29 de agosto de 1977 vuelve a recordar a Juan Valera y a Galdós «que acabaron ciegos su vida. Espero que en esta casa, con tantas medidas tomadas, otra sea la situación». Confiesa que su ración de lectura disminuyó, al igual que la escritura, considerando los libros como «manjares prohibidos».

De nuevo el 13 de marzo de 1979 confiesa que sigue sin poder leer ni escribir, «pero te pongo estas líneas, dictadas, para que sepas que me ha llegado tu libro. Es un libro “prometido” porque me lo mandas para que me acompañe, pues leerlo es solo una esperanza, y me ayuda con su presencia». El problema parece no tener solución, es algo que disgusta enormemente al escritor, tan activo como había sido, como lector y autor, en verso y prosa. Así, el 6 de mayo de 1980 le repite en la única misiva de ese año que sigue «sin leer ni escribir y por eso te dicto estas palabrillas [...] Si nos vemos (por mi parte ver es casi un decir) ya me contarás de tu vida y obra».

Finalmente, en la carta que cierra el epistolario de Aleixandre, el 27 de julio de 1982, ratifica su problema de visión: «Yo no estoy mejor de mis calamidades, pero adelante mientras se pueda. Dolores, visión limitada (un solo ojo y protestón). [...] Espero algún día nos veremos otra vez, tú del todo, yo a medias».

Por lo que se refiere a las tarjetas postales enviadas por Aleixandre, debe señalarse que son también manuscritas. Varias de las postales reproducen diferentes imágenes. Tras la lectura de diferentes estudios sobre la obra de Vicente Aleixandre podemos decir que el poeta del 27 elige cuidadosamente sus tarjetas, siempre pensando en el destinatario al que van dirigidas, buscando la conexión con el receptor de las mismas. Además, con su elección deja patentes sus gustos, como ocurre con la pintura europea, de la que fue un gran coleccionista.

Siendo plenamente conscientes del *corpus* existente, creemos necesario incorporar algunos datos fundamentales de la biografía de los autores, con la pretensión de que ayuden a comprender los momentos decisivos que afectan a su relación, mantenida desde los años 50 hasta la década de los 80. Los capítulos llevan por título «José Ángel Valente. Lo que las cartas descubren» y «Vicente Aleixandre. Lo que esconderán los inéditos» y su objetivo es ofrecer una visión de conjunto del material recopilado.

Estas notas biográficas sirven de presentación de ambos poetas, teniendo en cuenta las entrevistas que el poeta Claudio Rodríguez Fer le realizó a José Ángel Valente⁶, siguiendo de cerca su *Diario anónimo* y tomando como base fundamental los estudios de *Valente vital* que el investigador lucense y actual director de la Cátedra editó y dirigió, para aproximarnos a la figura del poeta ausente, José Ángel Valente. En el caso de Vicente Aleixandre son fundamentales las aportaciones de José Luis Cano y Leopoldo de Luis.

Por lo que se refiere a la cronología, registramos años en los que Aleixandre escribe muchas cartas (hasta en días consecutivos, con lo que Valente las recibiría casi juntas), desde comienzos de la década de los cincuenta hasta mediados de los setenta, mientras que en años posteriores la cantidad de misivas enviadas al autor de *Fragments de un libro futuro* se reduce de forma notable, puesto que de los años 80 casi no existen documentos (del año 78 y del 81 se observa, por el momento, que no se conserva ninguna carta). El frecuente intercambio epistolar de las dos primeras décadas deja paso a una época de total ausencia de misivas en el archivo, tal vez porque se perdieron y no llegaron a su destino, porque su destinatario decidió no conservar este tipo de documentos o porque no existieron.

El arco temporal del epistolario estudiado abarca desde el año 1954 hasta 1982, dos años antes del fallecimiento de Aleixandre. Las cartas de Valente

⁶ «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford» (Rodríguez Fer, 1998) y «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Xenebra a Almería» (Rodríguez Fer, 2000).

conservadas en la Cátedra son de 1969, 1974 y 1976. Se observa una mayor frecuencia epistolar en la década de los 60, seguida por la de los 50.

Vemos que el año 1956 es el más productivo en número de cartas enviadas, algo que se mantiene en los años siguientes, entre otros motivos por la creación de la 2ª obra de Valente, *Poemas a Lázaro*, a la que alude en distintas misivas desde 1956 hasta 1959. En total tenemos 37 documentos.

En la década de los sesenta los años en que se registra un mayor número de cartas son los de 1960, 1962 y 1964, con nueve documentos en cada uno. De 1963 son 8 los conservados, y en total tenemos 61.

En la siguiente década tenemos en total 18 cartas. La frecuencia epistolar descende notablemente y no tenemos ningún año en el que Aleixandre envíe más de tres cartas o postales. Hay además un año del que no se conserva ningún documento, 1978. Por último, de los años ochenta solo se conserva una carta de 1980 y una tarjeta postal de 1982.

3. LECTURA DEL EPISTOLARIO ENTRE VICENTE ALEIXANDRE Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Una parte importante del trabajo llevado a cabo se centra en realizar el análisis de los documentos compilados. Diferenciamos lo literario y académico de lo personal y familiar. Gracias a las cartas puede seguirse de cerca el proceso de escritura y publicación de diferentes textos, como *Poemas a Lázaro* y *Breve son de Valente* o *Los Encuentros* y *Retratos con nombre* de Aleixandre.

Se puede observar que la construcción de algunas obras se demora por años, como ocurre con *Los Encuentros* de Aleixandre (escritos entre 1954 y 1957 y publicados en el 58, pero luego aumentados en la edición de 1967). Dice haber ralentizado su redacción por no contar con una posibilidad real para su publicación (19 de mayo de 1956).

Vemos que en ocasiones es el sello editorial el que impone que las obras tengan que salir a la luz mucho después de haber sido entregadas a la imprenta o ser aceptadas. El 6 de diciembre de 1964 Aleixandre informa a Valente de que José Ortega acepta sus libros y los de Claudio Rodríguez, aunque saldrán con más retraso de lo esperado. Será en 1966, es decir, dos años después de su aceptación.

En el epistolario se tiene noticia de la edición de las obras de los amigos en común. De Carlos Bousoño se mencionan *Noche del sentido*, *Teoría de la expresión* o *Invasión de la realidad*, además de *Oda en la ceniza*, 1967, por el que recibe el Premio de la Crítica y que Aleixandre considera el mejor de su trayectoria; de Claudio Rodríguez sus *Conjurios* y *Nueva alianza*. Refiere las visitas de Eduardo Cote y Caballero Bonald, Torrente Ballester,

Gloria Fuertes, Leopoldo de Luis, José Hierro, Rafael Morales o José Luis Cano, además de los habituales Carlos Bousoño y Claudio Rodríguez.

Por lo que se refiere a los premios entregados, Aleixandre siempre trata de mantener informado a su amigo Valente. En carta del 10 de abril de 1957 menciona que Gabriel Celaya ha recibido el Premio Adonáis por *De claro en claro*. El 9 de enero de 1960 dice que José Hierro ha recibido el premio de la Fundación March de Poesía y el 11 de enero de 1967 afirma que Pere Gimferrer lo visita cuando va a recoger el Premio Nacional. También menciona que él recibe el Premio de la Crítica por *En un vasto dominio* en carta del 27 de abril de 1963.

Hablan de las ventajas e inconvenientes que en cada momento ofrecen algunos sellos editoriales, además del beneficio económico, que puede llegar a no ser tal en ciertos casos, al no pagar nada, como parecía ocurrir con *Cantalapiedra* (carta de 1957). Igual ocurre con la revista de Cela, que no paga nada a sus colaboradores según advierte Aleixandre.

Tenemos constancia del papel de mecenas que ejerció Aleixandre con los poetas que se iniciaban en este género literario y que lo visitaban en su casa. También sabemos de la colaboración en revistas literarias, mencionándose publicaciones como la revista *Ciclón*, de José Rodríguez Feo o *Papeles de Son Armadans*, de Camilo José Cela, sin olvidarnos de la *Revista de Occidente*, de José Ortega, de Ágora, *Acento* o *Caracola*.

Conocemos por las cartas que en 1952 Valente comienza a trabajar como secretario de la revista *Índice de Artes y Letras*, siendo Juan Fernández Figueroa el director de la publicación. Se informa de la supresión de *Ínsula* e *Índice* (7/2/1956) y se dice que *El Bardo* y *La Trinchera* desaparecen por dificultades económicas.

Se refiere la participación en diferentes certámenes literarios y la asistencia a conferencias. Conocemos que los poetas actúan como parte del jurado en algunos premios, como ocurre con Vicente Aleixandre que forma parte del jurado de Adonáis cuando Valente lo gana con su obra *A modo de esperanza*. Llega a decirle que si él no forma parte del jurado su obra no se incluirá junto a la de los otros candidatos.

Aleixandre le pide a Valente siempre reseñas de sus obras para distintas publicaciones periódicas, como ocurre con el homenaje que prepara la revista *Índice* por su sesenta cumpleaños o para *Papeles de Son Armadans*. Las cartas registran esas peticiones reiteradas, dándole total libertad para escribir.

Ejercen de críticos literarios opinando sobre los poemas que escriben, enviándose textos y reseñas, además de ejemplares de sus obras nada más salir de la imprenta. Recordamos que en los años 50 destaca de forma significativa la segunda obra que publicará Valente en 1960, *Poemas a Lázaro*. El 5 de enero de 1956 comenta que ha leído con Carlos Bousoño algunos de los textos enviados y que les han parecido muy buenos, como es poema titulado «Muro», por su sobriedad y gravedad. El 4 de diciembre de 1956 expresa su predilección por los textos «El otro reino» y por «Cuando estoy en ti».

No será la única ocasión en la que mencione esa obra, vuelve a elogiar ese poemario el 12 y el 21 de junio de 1959. El libro de Valente le parece «espléndido», situándose con él en «primerísima línea», al tratarse de una obra con «personalidad, intensidad». Destaca que ha madurado desde su primera obra, ha evolucionado. Añade que es «decisivo para la estimación de una generación».

En otras ocasiones se mencionan otras obras: el 11 de enero de 1967 le pide que cuando lo visite le traiga sus *Siete representaciones*. El 7 de mayo de 1971 afirma haber recibido varios libros de Valente, el texto titulado *Número trece* y *El inocente*. Entonces lo halaga por el libro que ha tardado quince años en crear, *Las palabras de la tribu*.

En el epistolario también se hace un recorrido por la bibliografía de Aleixandre, aludiendo a que le hará llegar a Ginebra *Los Encuentros* (el 14 de junio de 1958), afirmando que su libro *Diálogos del conocimiento* le será enviado desde la editorial y sin firma (el 4 de mayo de 1974) o que sale su *Antología total* y desea enviársela (1 de febrero de 1976), por ejemplo.

A través de las cartas conocemos la visión que Aleixandre posee de Valente. El Nobel tiene en alta estima al poeta gallego, al que ve evolucionar, aplaudiendo sus éxitos y haciéndole saber reiteradamente lo mucho que lo aprecia. Confía en la visión de la poesía que tiene el joven Valente y elogia su evolución poética: «Me da gusto verte subir y extenderte, cumpliendo y cumpliéndote». Se muestra contento por su calidad de poeta, ya que cuando él se muera la poesía seguirá. Dice: «me dormiré tranquilo viendo que la poesía española no quiere terminarse». Ya el 5 de abril de 1959 mostraba su preferencia por referirse a una época como la de la «generación (o promoción) de Valente y Claudio Rodríguez». Aleixandre mostrará un apoyo incondicional hacia Valente, elogiando su labor poética.

Por lo que se refiere a los asuntos más de carácter personal en las cartas de Aleixandre se registran todos sus achaques de salud, desde sus gripes y resfriados comunes hasta sus problemas renales crónicos y su glaucoma final.

Conocemos de primera mano las circunstancias familiares de Valente, con el nacimiento de sus hijos y la muerte de la pequeña María al poco de venir al mundo, así como el fallecimiento de su padre y de su suegra. Hablando de pérdidas, Aleixandre lamenta la muerte de su perro Sirio, nombre que volvió a ponerle a un segundo perro, con el que Lucila (la primogénita de Valente) jugará en sus visitas a Miraflores.

Seguimos a través de las cartas los cambios laborales y de residencia de Valente, viajando de Madrid a Oxford primero (donde se instala en 1955 ya casado y con 25 años) y después a Ginebra, donde vive desde el año 1958 y donde trabajará durante 25 años como funcionario en la sección de español de la Organización Mundial de la Salud.

Aleixandre celebra cada vez que Emilia Palomo, primera esposa de Valente, lo visita con los niños, recordando al ourensano como poeta ausente, que con frecuencia trae a Miraflores a través de la memoria y la lectura de sus versos con los poetas que lo visitan. Pide que traigan a los niños, interesándose por su ahijada Patricia y por Antonio.

Sabemos que acude como testigo a la boda de la hija de su compañero de generación Gerardo Diego, le cuenta las visitas en su casa de su amiga alemana Eva Seifert, conocemos la muerte de Jiménez Fraud y el suicidio de Alfonso Costafreda.

CONCLUSIÓN

En el capítulo considerado como Apéndice se hace referencia únicamente a tres misivas conservadas en la Cátedra, dos mecanografiadas y una manuscrita, de la autoría de José Ángel Valente. El 18 de mayo de 1969 el poeta gallego se disculpa «por lo mal que había leído hasta ahora *Pasión de la tierra*» y pregunta por las fechas de *Mundo a solas* y *Sombra del paraíso*. El 16 de abril de 1974 se centra en la muerte de Alfonso Costafreda y recuerda que su amistad con él nació 20 años atrás en casa de Aleixandre. Por último, el 7 de febrero de 1976 le da sus nuevas señas en Francia, dice tener muchas ganas de ver a Aleixandre y de hablar con él, hasta pensó en grabar una conversación con el poeta del 27. Ha recibido la *Antología total* por parte de Gimferrer y dice que le gustaría tener la edición crítica de Luis Antonio de Villena de *Pasión de la tierra*.

Constatamos que deben existir alrededor de medio centenar de misivas y tarjetas postales, por las alusiones que hace Aleixandre a su recepción. No hay ninguna referencia en las cartas de Aleixandre de 1974, aunque se

conserva una de Valente con fecha del 16 de abril de ese año. Esto puede ocurrir en más ocasiones, indicando que no siempre que recibe carta de Valente se lo comunica en sus misivas.

El epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente presentado se cimienta sobre la relación de amistad forjada a lo largo de casi tres décadas entre dos autores separados en edad por treinta y un años. Va desde 1954 hasta 1982. Aleixandre es el escritor más prolífico en número de cartas y con las misivas más extensas.

El terreno personal y el profesional se entremezclan en casi todas las cartas. Viajamos de la creación poética a la vida familiar y a las reuniones de amigos, observando de cerca el progreso de Valente como poeta, desde que resulta ganador del premio Adonáis hasta que ya es un autor consolidado al que Aleixandre admira por encima de todos los poetas de su generación.

Resulta clave la intercesión de Aleixandre para conseguir algunos lectores, al igual que la intervención de José Ángel Valente resulta fundamental para que Claudio Rodríguez y Francisco Brines puedan ejercer la docencia en Inglaterra. Somos testigos del papel de mecenas que ejerce el Nobel con muchos poetas, intentando siempre tender una mano a los más jóvenes, como hizo con Valente.

Se leen y opinan sobre sus versos, sugiriendo títulos y editoriales en las que publicar sus textos. Aleixandre habla de la recepción de premios literarios y la colaboración con distintas revistas, registrándose la suspensión de cabeceras de gran importancia como *Ínsula* e *Índice*.

Aleixandre se preocupa también por los problemas personales del círculo de poetas y amigos que se reúnen en su casa. En carta del 18 de octubre de 1962 pone de manifiesto que no rompe ninguna carta de Valente, por lo que también le hace saber que escribe para la posteridad. Concebidas *a priori* para ser cartas privadas, mi deseo como investigadora es que se vuelvan públicas con su edición.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO, Marta (2012): «Valente en Madrid: *Crónica de un aprendizaje*», *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- AGUINAGA, Luis Vicente de (2007): *Desde esta orilla. Ensayos sobre Literatura Española, 1975-2000*, ed. Carlos Ulises Mata, Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

- ALEIXANDRE, Vicente (1928): *Ámbito*, Málaga: Litoral.
- ALEIXANDRE, Vicente (1946): *Pasión de la tierra*, Madrid: Adonáis.
- ALEIXANDRE, Vicente (1932): *Espadas como labios*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ALEIXANDRE, Vicente (1935): *La destrucción o el amor*, Madrid: Signo («Los cuatro vientos»).
- ALEIXANDRE, Vicente (1944): *Sombra del paraíso*, Madrid: Adán.
- ALEIXANDRE, Vicente (1950): *Mundo a solas*, Madrid: Clan.
- ALEIXANDRE, Vicente (1953): *Nacimiento último*, Madrid: Ínsula.
- ALEIXANDRE, Vicente (1954): *Historia del corazón*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ALEIXANDRE, Vicente (1956): *Mis poemas mejores*, Madrid: Gredos.
- ALEIXANDRE, Vicente (1960): *Poesías Completas*, pról. Carlos Bousoño, Madrid: Aguilar.
- ALEIXANDRE, Vicente (1961): *Picasso*, Málaga: Cuadernos de María Cristina.
- ALEIXANDRE, Vicente (1962): *En un vasto dominio*, Madrid: Revista de Occidente.
- ALEIXANDRE, Vicente (1965): *Retratos con nombre*, Barcelona: El Bardo.
- ALEIXANDRE, Vicente (1968): *Poemas de la consumación*, Barcelona: Plaza & Janés.
- ALEIXANDRE, Vicente (1974): *Diálogos del conocimiento*, Barcelona: Plaza & Janés.
- ALEIXANDRE, Vicente (1976): *Sombra del paraíso*, ed. Leopoldo de Luis, Madrid: Castalia.
- ALEIXANDRE, Vicente (1977): *Obras Completas*, pról. Carlos Bousoño, Madrid: Aguilar.
- ALEIXANDRE, Vicente (1985): *Los encuentros*, ed. aumentada y definitiva, pról. José Luis Cano, il. Ricardo Zamorano, Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral.
- ALEIXANDRE, Vicente (1986): *Epistolario*, selección, pról., y notas José Luis Cano, Madrid: Alianza Tres.
- ALEIXANDRE, Vicente (2001): *Poesías completas*, ed. y pról. Alejandro Duque Amusco, Madrid: Visor Libros.
- ALEIXANDRE, Vicente (2002): *Prosas completas*, ed. y pról. Alejandro Duque Amusco, Madrid: Visor Libros.
- ALONSO, Dámaso (1944): *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires: Revista de Occidente.
- ALONSO, Dámaso (1952): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica II, Estudios y Ensayos.
- BOUSOÑO, Carlos (1951): *Seis calas en la expresión literaria española* (colab. con Dámaso Alonso), Madrid: Editorial Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos (1952): *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos (1974): *Situación y características de la poesía de Francisco Brines*, pról. a *Ensayo de una despedida*, Barcelona: Plaza & Janés.

- BOUSOÑO, Carlos (1977): *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético*, Madrid: Ínsula [3ª ed. aumentada].
- BOUSOÑO, Carlos (1985): *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid: Ediciones Júcar.
- BRINES, Francisco (1959): *Las brasas*, Madrid: Rialp.
- BRINES, Francisco (1965): *El santo inocente*, Madrid: Gráficas Pulido.
- BRINES, Francisco (1966): *Palabras a la oscuridad*, Madrid: Ínsula.
- BRINES, Francisco (1995): *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia: Pre-Textos.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2007): *Somos el tiempo que nos queda: obra poética completa 1952-2005*, Barcelona: Seix Barral.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2010): *La novela de la memoria*, Barcelona: Seix Barral.
- CABAÑERO, Eladio (1961): *Recordatorio*, Madrid: Taurus.
- CABAÑERO, Eladio (1970): *Poesía: 1956-1970*, Barcelona: Plaza & Janés.
- CANO, José Luis (1986 a): *La poesía de la generación del 27*, Madrid: Labor, col. Punto Omega.
- CANO, José Luis (1986 b): *Los Cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona: Seix Barral.
- CASEY, Calvert (1967 a): *El regreso y otros relatos*, Barcelona: Seix Barral.
- CASEY, Calvert (1967 b): *Notas de un simulador*, Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española, 1939-1959*, Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, José María (1965): *Un cuarto de siglo de poesía española, 1939-1964*, Barcelona: Seix Barral.
- CAVAFIS, Constantino (1964): *Veinticinco poemas*, trad. José Ángel Valente y Elena Vidal, Málaga: Caffarena & León.
- CAVAFIS, Constantino (1972): *Treinta poemas*, trad. José Ángel Valente y Elena Vidal, Barcelona: Ocnos.
- CELA, Camilo (1996): *Poesía completa*, pról. José Ángel Valente, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- COHEN, Leonard (1974): *Poemas Escogidos*, vers. Jorge Ferrer-Vidal, Barcelona: Plaza & Janés.
- COLINAS, Antonio (1977): *Conocer Aleixandre y su obra*, Barcelona: Dopesa.
- COSTADREDA, Alfonso (1974): *Suicidios y otras muertes*, Barcelona: Barral Editores.
- DALMAU, Miguel (2010): *Jaime Gil de Biedma*, Barcelona: Circe.
- DE LUIS, Leopoldo (1978): *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, pról. Ramón de Garciasol, Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral.
- DE LUIS, Leopoldo (1982): *Vicente Aleixandre. Poesía y prosa. Biografía*, Barcelona: Bruguera.
- DEFARGES, Ricardo (1963): *El arbusto*, Madrid: Rialp.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1977): «Vicente Aleixandre, poeta de la consunción», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 39-46.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987): *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid: Castalia.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro (2017): «La obra poética de Vicente Aleixandre: una vida completa», *La poesía de Vicente Aleixandre: Cuarenta años después del Nobel*, ed. Marcial Pons, Colección Universidad y Lectura, pp.17-29.
- EMILIOZZI, Irma, ed. (2001): *Correspondencia a la generación del 27: (1928-1984)*, de Vicente Aleixandre, Madrid: Castalia.
- ESCOBAR, F. Javier (2012): «Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)», Santa Cruz de Tenerife: Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, pp.185-201.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2001): *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2012): «Valente en Oxford: *Del rumor a la voz*», *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- FERRÁN, Jaime (1981): *Alfonso Costafreda*, Madrid: Ediciones Júcar.
- FERRÁN, Jaime (1983): *Libro de Alfonso*, Madrid: Orígenes.
- FUERTES, Gloria (1970): *Antología poética (1950-1969)*, Barcelona: Plaza & Janés.
- GAMONEDA, Antonio (2007): *Valente: texto y contexto*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, nº 3.
- GARCÍA HARO, Inmaculada (2017), «Vicente Aleixandre: el poeta de la totalidad», *Málaga: Sur. Revista de Literatura*, Nº 11 (Otoño 2017).
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2000): *La promoción poética de los 50*, Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA LARA, Fernando (2017): «Almería 1985-2000», *Valente vital (Magreb, Israel, Almería)*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 361-457.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1981): *Antología poética*, pról. Javier Alfaya y selec. S. Mangini, Madrid: Alianza Editorial.
- GOMIS, Lorenzo (1978): *Poesía: 1950-1975*, pról. Pere Gimferrer, Barcelona: Plaza & Janés.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1994): «José Ángel Valente, en su contexto generacional», *Material Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Gijón: Ediciones Júcar, pp. 15-31.
- GOYTISOLO, José Agustín (1968): *Poetas catalanes contemporáneos. Antología*. Sel. y trad. José Agustín Goytisolo, Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, Juan (2009): *Ensayos sobre José Ángel Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer, introd. Luis Vicente Aguinaga, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- LEZAMA LIMA, José (1969): *Posible imagen de José Lezama Lima*, introd. José Agustín Goytisolo, Barcelona: Llibres de Sinera.
- LOPO, María (2007): «José Ángel Valente y Edmond Jabès. Reconocerse en la palabra», *Referentes europeos en la obra de Valente*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- LOPO, María (2014): «Valente en París: *Fragmentos recuperados*», *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- MOLINOS, Miguel de (1974): *Guía espiritual*, ed. José Ángel Valente, Barcelona: Barral Editores.
- NEIRA, Julio (1986): *Aleixandre: El proyecto editorial de «Desamor»*, Santander: Artes Gráficas Bedia.
- OTERO, Blas de (2005): *Pido la paz y la palabra*, Barcelona: Lumen.
- PAVESE, Cesare (1971): *Antología poética*, vers. José Agustín Goytisolo, Barcelona: Plaza & Janés.
- POLO, Victoriano (1992) ed.: *Hispanoamérica: La sangre del espíritu*, Murcia: Universidad de Murcia.
- RIERA, Carmen (1988): *La Escuela de Barcelona*, Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1953): *Don de la ebriedad*, Madrid: Rialp.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1958): *Conjuros*, Torrelavega: Cantalapiedra.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1965): *Alianza y condena*, Madrid: Revista de Occidente.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1971): *Poesía (1953-1966)*, pról. Carlos Bousoño, Barcelona: Plaza & Janés.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2009): *Poesía completa (1953-1991)*, Barcelona: Tusquets.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1999): «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford», *Moenia. Revista lucense de Lingüística & Literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela núm. 4, (1998), pp. 451-464.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2001): «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Xenebra a Almería», *Moenia. Revista lucense de Lingüística & Literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, núm. 6, (2000), pp. 185-210.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2007): «O consello de guerra contra José Ángel Valente», *Moenia. Revista lucense de Lingüística & Literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, núm. 12, pp. 463-467.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2012): «Valente en Galicia: *Quedar para siempre*», *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2013): «Epistolario Jorge Guillén / José Ángel Valente», *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 385-415.

- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2014): «Valente en Ginebra: *Memoria y figuras*», *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. (En colaboración con Tera Blanco de Saracho).
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2018): *Valente infinito (Libertad creativa y conexiones interculturales)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2021): *Valente epistolar (Correspondencia de José Ángel Valente con sus amistades)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1985): *Rumor de Tánger*, Madrid: Cuadernillos de Madrid.
- SÁENZ DE SANTA M^a, Alberto (2017): *El archivo Vicente Aleixandre*, Cáceres: Universidade de Extremadura.
- VV.AA (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid: Alianza. Contiene trabajos de Jacques Ancet, Américo Ferrari, Rosa Rossi, Andrés Sánchez Robayna, Giorgio Agamben, José Jiménez, Emilio Lledó y Claudio Rodríguez Fer.
- VALENTE, José Ángel (1955): *A modo de esperanza*, Madrid: Rialp.
- VALENTE, José Ángel (1960): *Poemas a Lázaro*, Madrid: Índice.
- VALENTE, José Ángel (1963a): *Sobre el lugar del canto*, Barcelona: Colección Colliure.
- VALENTE, José Ángel (1963b): «Poemas», Madrid: Revista de Occidente, núm. 6, pp. 316-328.
- VALENTE, José Ángel (1966): *La memoria y los signos*, Madrid: Revista de Occidente.
- VALENTE, José Ángel (1967): *Siete representaciones*, Barcelona: El Bardo.
- VALENTE, José Ángel (1968): *Breve son*, Barcelona: El Bardo.
- VALENTE, José Ángel (1970a): *Presentación y memorial para un monumento*, Madrid: Poesía para Todos.
- VALENTE, José Ángel (1970b): *El inocente*, México: Joaquín Mortiz.
- VALENTE, José Ángel (1971a): *Número trece*, Las Palmas: Inventarios provisionales.
- VALENTE, José Ángel (1971b): *Las palabras de la tribu*, Madrid; 2.^a ed. brevemente aumentada, Barcelona: Tusquets, 1994.
- VALENTE, José Ángel (1972): *Punto cero (Poesía 1953-1971)*, Barcelona: Seix Barral.
- VALENTE, José Ángel (1976): *Interior con figuras*, Barcelona; Barral.
- VALENTE, José Ángel (1979): *Material memoria*, Barcelona: La Gaya Ciencia.
- VALENTE, José Ángel (1980): *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona: Seix Barral.
- VALENTE, José Ángel (1982): *La piedra y el centro*, Madrid: Taurus.
- VALENTE, José Ángel (1984): *El fulgor*, Madrid: Cátedra.

- VALENTE, José Ángel (1989): *Treinta y siete fragmentos*, pról. Antonio Domínguez Rey, Barcelona: Àmbit.
- VALENTE, José Ángel (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (1992): *No amanece el cantor*, Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (1994): *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (1995): *Material Memoria (1979-1992)*, Madrid: Alianza.
- VALENTE, José Ángel (1997): *Notas de un simulador*, Madrid: Ediciones La Palma.
- VALENTE, José Ángel (1997b): «Valente: “La poesía será siempre una bandera de libertad”», Madrid: ABC / Cultural, pág. 48-49, (7 de abril).
- VALENTE, José Ángel (1998): *El fulgor*, ant. recopil. por Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2000): *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2004): *La experiencia abisal*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2006): *Obras completas I. Poesía y prosa*, ed. e introd. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna y recopil. e introd. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2011): *Diario anónimo*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- VALLADARES, Saturnino (2017): *Retrato de grupo con figura ausente: Análisis de la correspondencia entre José Ángel Valente y los poetas de su edad*, Ourense: Diputación Provincial.
- ZAMBRANO, María (1992): «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente», en *José Ángel Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Madrid: Taurus Ediciones, pp. 31-38.
- ZARDOYA, Concha (2009): «Un epistolario de Vicente Aleixandre», ed. digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 442 (abril 1987), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp.111-119.

Historiografía literaria dos anos noventa: as literaturas africanas en lingua francesa

CARLA FIGUEIRAS CATOIRA
Instituto de investigación Lingua
Universidade de Vigo

ORCID: 0000-0002-2192-0354

Resumo

Análise das historiografías das literaturas africanas en francés publicadas na década dos noventa para presentar as comunidades imaxinarias construídas. Paul Ricoeur lembra-nos que a literatura, despois de ter restituído á memoria colectiva unha parte do esquecemento, debe ser interpretada e lida. Por iso a revisión dos textos historiográficos require unha conciencia das seleccións e, polo tanto, das delimitacións que se fan na elaboración do discurso histórico: elementos escollidos para delimitar e presentar as literaturas africanas; narrativa desenvolta para construír unha identidade colectiva arredor do repertorio reinterpretado nas historias literarias; discursos críticos e históricos privilexiados no ensino das literaturas africanas en Francia.

Palabras chave: historiografía, literaturas africanas, francofonía, crítica literaria, comunidades imaxinarias.

Resumen

Análisis de las historiografías de las literaturas africanas en francés publicadas en la década de los noventa para presentar a las comunidades imaginarias construidas. Paul Ricoeur nos recuerda que la literatura, después de haber restituido a la memoria colectiva una parte del olvido, debe ser interpretada y leída. Por eso la revisión de los textos historiográficos requiere una conciencia de las selecciones y, por lo tanto, de las delimitaciones que se hacen en la elaboración del discurso histórico: elementos escogidos para delimitar y presentar las literaturas africanas; narrativa desarrollada para construir una identidad colectiva en torno al repertorio reinterpretado en las historias literarias; discursos críticos e históricos privilegiados en la enseñanza de las literaturas africanas en Francia.

Palabras clave: historiografía, literaturas africanas, francofonía, crítica literaria, comunidades imaginarias.

Pártese do principio de socioloxía literario segundo o cal se considera que as historias literarias reflicten a realidade cultural e social do espazo que analizan. A tradición historiográfica literaria europea é longa e está ben asentada na sociedade. Porén, as reconceptualizacións e re teorizacións proliferan xa que tentan adaptarse ao novo medio e contexto no que se desenvolven así como atopar novas e diferentes maneiras de contar a creación literaria para, quizais, lograr entendela dun mellor xeito ou tentando, polo menos, non silenciar, esquecer ou ignorar. A instrumentalización do olvido e da memoria manipula a lectura, a interpretación, a compresión e a valoración dos textos literarios. Por iso, a revisión dos textos historiográficos solicita a toma de consciencia das seleccións e delimitacións que se realizan cando se elabora un discurso histórico. O estudo historiográfico realizado sobre as literaturas africanas, de pouca antigüidade, deixa entrever unha ampla variedade de opcións que se poden ter en conta para aproximarse ás literaturas.

O continente africano conta cun amplo número de culturas e linguas cunha produción literaria moi rica pero maioritariamente descoñecida por parte dos historiógrafos, habitualmente homes occidentais. A isto, é indispensable sumarlle os efectos profundos e irreversibles que a colonización europea provocou a nivel cultural, social, político e lingüístico no continente. A introdución das linguas europeas tanto nos sistemas administrativos como educativos dos territorios ten como consecuencia, entre outras, a aparición de literaturas nestas linguas. Aumentando así, a gran complexidade do campo literario.

A cuestión que se presenta entón neste artigo é: que se incorpora nos estudos das literaturas do continente africano e como se abordan? A organización de calquera manual literario conta cuns criterios e estratexias escollidos polo historiógrafo ou historiógrafa que a conforma. A súa escolla será importante xa que o discurso elaborado terá consecuencias inmediatas sobre o público futuro, normalmente utilizando o ensino como transmisor e creador de imaxes. Por iso se propón abrir un espazo de debate para pensar as imaxes, entendelas, cuestionalas así como analizar as estratexias e a evolución das obras estudadas.

Paul Ricoeur lembra que a literatura, unha vez que lle restituíu á memoria colectiva unha parte dos esquecementos —voluntarios ou non— debe ser interpretada e lida. Este traballo lévase a cabo, como se indicou ao inicio, pola historiografía literaria. Na tese de doutoramento *Analyse des ouvrages de référence des littératures africaines de langue française. Les croisements idéologiques* (Figueiras, 2019) preguntámonos, por un lado, cales eran os

elementos escollidos para delimitar e presentar as literaturas africanas e, por outro lado, analizamos a narrativa elaborada polas historias literarias a partir da reinterpretación dos textos e coa intención de construír unha identidade colectiva africana. En definitiva, o obxectivo deste artigo é presentar un corpus formado por dez¹ historiografías das literaturas africanas en lingua francesa que foron publicadas nos anos noventa. A través da súa descrición debuxaremos as comunidades imaxinarias que nelas se construíron e trataremos de responder á pregunta: como a crítica da época pensou África?

A partir destes e doutros textos construíuse nos anos noventa a memoria colectiva occidental sobre África. Nesta lista de obras atópanse personalidades de relevancia no campo académico como Joubert, Chevrier ou Kesteloot, pioneira dos estudos africanistas que nestes anos publican obras de referencia para o discurso hexemónico africanista. É indispensable lembrar que a maior parte dos textos son construídos a partir dos argumentos da crítica negroatricana representada por Lilyan Kesteloot para seguiilos ou contradicilos. Por outro lado, nos anos noventa comezan a sobresaír os traballos colectivos, obras máis heteroxéneas nas cales se deixa atrás o discurso histórico lineal para dar paso a diversas voces que completan a historia de maneira parcial e temática a partir de diferentes puntos de vista.

Estas obras teñen como principal punto común o contexto de recepción —a miúdo tamén o de produción— do corpus. Este pertence a un sistema cultural diferente do contexto referencial dos textos literarios. Estas obras son polo tanto principalmente lidas en Occidente pero os textos literarios proveñen do contexto africano. Esta particularidade obríganos a ter en conta os estudos de recepción das literaturas estranxeiras realizados por Yves Chevrel (1995) e por Antón Figueroa (2015, 2004, 2001) para aplicar a lectura fóra do tempo e/ou do espazo dos textos. As eleccións serán entón esenciais porque así se controlará a imaxe que o público occidental construírá das literaturas e das sociedades africanas. Antón Figueroa advirte dos perigos da lectura dos textos fóra do seu tempo ou do seu espazo de produción porque se corre o risco non só de «aplicar ou reproducir estereotipos, senón de fabricalos» (Figueroa, 2015: 79). Estas imaxes, simples e atemporais, serán dificilmente esquecidas se o discurso histórico se volve lexítimo e hexemónico na sociedade de recepción. En definitiva, a evolución e as características da crítica africanista guíaranos para descubrir a construción do imaxinario occidental sobre África.

¹ Véxase a bibliografía para ter acceso á lista completa das dez obras publicadas nos noventa. A maiores, cóntase con tres obras máis publicadas nos anos dous mil. Son, coma no caso de Jacques Chevrier, reedicións actualizadas de obras anteriores, o cal nos permite reflexar a evolución do seu pensamento.

En efecto, as historias literarias reflicten unha realidade xeocultural e unha imaxe social determinadas. Os imaxinarios trazados dependen, en gran parte, do parecer da analista, responsable última do seu texto, pero tamén (e como consecuencia) das estruturas de poder que a rodean e do seu contexto de educación e formación. «De même qu'il n'existe pas de création littéraire neutre, il n'existe pas non plus de neutralité dans l'activité critique» (Kouamé, 2013: 48), é a nosa visión do mundo a que determina o ángulo a partir do cal contamos a vida e as experiencias. Se a vontade destes analistas está condicionada polas actitudes críticas propias da súa época ou sociedade, se se ve reprimida polas institucións políticas e/ou académicas, convén entón analizar a súa produción baixo un marco metodolóxico que nos permita poñer en relación todos os potenciais factores de influencia.

Debido ás interdependencias e ás relacións xerárquicas pasadas e presentes entre os dous continentes a diferentes niveis —social, político, académico, cultural, lingüístico, económico, etc.— parece que un estudo sociolóxico que siga as ideas dos campos de Bourdieu sería de gran utilidade. Aplicada aos textos historiográficos e aos seus creadores, descubrirá o campo cultural de produción cuxos dogmas (re)definen o que unha historia literaria debe contar e como debe presentar as literaturas africanas.

Cada historia literaria, antoloxía ou monografía son actos de enunciación que representan un discurso singular e específico da historia das literaturas africanas. O obxectivo será entón desvelar, a través do método comparativo, as converxencias e diverxencias dos discursos elaborados. Polo tanto, comezaremos abordando a práctica espacial das obras para poder obter a información necesaria que garanta a comprensión do relato e da organización literaria. En segundo lugar, abordaremos o circuíto editorial debido ao rol esencial que xogan na posición —de recoñecemento ou marxinal— que as literaturas estranxeiras ocupan nun sistema outro. En terceiro lugar, traballaremos os paratextos: os espazos da representación e o discurso narrativo, dado que todos os elementos acompañan a liña discursiva e os obxectivos dos analistas. Tendo en conta o contexto de creación, o discurso literario daranos pistas, directas ou indirectas, sobre o estatus de África e a posición que ocupa en canto que campo/s, dependente ou independente e tamén como membro da francofonía. Tamén se falará do concepto de literatura, subxectivo e variable, co fin de comprender o corpus escollido por cada analista. En último lugar, tomarase en conta a estrutura e o contido das obras xa que desvelan as estratexias do discurso literario. Un apartado especial ocupará a posición dos escritores e das escritoras. A fabricación dos discursos está determinada pola

complexidade das relacións entre os campos culturais e os outros campos así como entre todos os axentes e institucións que os compoñen. Bourdieu explica así:

le microcosme social dans lequel se produisent les oeuvres culturelles, champ artistique, champ scientifique, etc., est un espace de relations objectives entre les positions [...] et on ne peut comprendre ce qui s'y passe que si l'on situe chaque agent ou chaque institution dans ses relations objectives avec tous les autres. C'est dans l'horizon particulier de ces rapports de force spécifique et des luttes visant à les transformer que s'engendrent les stratégies des producteurs, la forme d'art qu'ils défendent, au travers des intérêts spécifiques qui s'y déterminent [...] Mettant en relation l'espace des oeuvres (c'est-à-dire des formes, des styles, etc.) conçu comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement [...] comme des systèmes d'écarts différentiels, et l'espace des écoles ou des auteurs conçu comme système de positions différentielles dans le champ de production (1994: 68-70).

En conclusión, o obxectivo deste estudo é a análise deste microcosmos no que se producen as historias literarias. A interacción e a competencia entre as instancias de influencia determinan o produto final. Ademais, as tendencias e as estratexias empregadas polos analistas pretenden seguir ou contradicir o discurso hexemónico no campo literario africano a partir do campo no que se sitúan. En definitiva, a evolución destas obras revelará os cambios no estudo destas realidades culturais e literarias africanas e a diversidade de versións que poden formar unha mesma historia literaria: a das literaturas escritas por africanas e africanos en francés.

1. OS AUTORES: CAMPO DE ORIXE E CAMPO DE INFLUENCIA

De entre as trece persoas analistas que compoñen o corpus, catro son investigadoras. É certo que o número aínda é reducido, pero hai que salientar o capital simbólico que posúen Lilyan Kesteloot ou Arlette Chemain-Degrange. Ambas as dúas forman parte dun grupo de docentes, nados nos anos trinta, que comparten, en gran medida, o campo de orixe ao que pertencen. O feito salientable é que todos eles viviron os comezos e a evolución dos estudos africanistas en Francia. Con elas, Jean-Louis Joubert, Roger Chemain, Michel Hausser e Jacques Chevrier. Convertéronse en figuras imprescindibles na introdución das literaturas africanas no ensino cos seus primeiros traballos de referencia, que conviven nas aulas. A medida que o ensino das literaturas africanas en lingua francesa avanzaba tamén en África, os seus textos foron tamén elixidos como modelos indispensables polas editoriais. Podemos concluír que estas obras presentadas nos anos noventa non son froito do

traballo de iniciados, senón de historiógrafos e historiógrafas especialistas en literaturas africanas despois de anos de importantes investigacións.

Hai que engadir que hai oito franceses, unha británica -Maryse Bray-, unha belga -Lilyan Kesteloot- e tres africanos -Moussa Mahamadou, Issoufou Rayalhouna e Pius Ngandu Nakashama, este último reside en Francia-. O campo de orixe é, polo tanto, fundamentalmente francés e académico. As voces esóxenas ofrecen visións diferentes ou/e moi personalizadas. Por exemplo, M. Bray aparece nunha obra colectiva que agrupa a investigadores internacionais, pero o coeditor é o francés Gontard. O volume é innovador para a época, como tamén o é a dirección, feminina e estranxeira. Kesteloot é a pioneira e o seu capital simbólico é innegable. Cómpre salientar, sen dúbida, o feito de que case todos os autores redactan os seus textos a partir dos argumentos da crítica negro-africana representada por Kesteloot para segui-los ou contradicilos. Finalmente, Mahamadou e Rayalhouna achegan outra obra singular, unha antoloxía nacional. O outro autor africano tamén se distingue pola orixinalidade do seu estudo, Ngandu céntrase nas literaturas e escritas en linguas africanas.

Apenas algúns detalles diferencian a práctica espacial das obras: Joubert realiza un traballo interno dende o campo académico francés centrado no ensino das literaturas francófonas e en colaboración con institucións francófonas. Así mesmo, ten unha idea plural da francofonía, o que podería significar que temos acceso a dous volumes innovadores. De feito, os textos presentan unha planificación nova pero o contido segue sendo moi tradicional. Seguindo as divisións realizadas por Josias Semujanga, poderíamos dividir os volumes de Joubert entre a crítica eurocentrista porque «il s'agit d'une méthode qui emprunte la perspective historique avec une critique externe qui privilégie le contenu explicite de l'oeuvre et son incidence sur le plan social, politique, économique, au détriment des caractéristiques formelles» (Madébé, 2012: 157); e a crítica africanista no que contén de etnoloxía, buscando as fontes esencialmente na tradición africana e consagrando os nacionalismos políticos.

Kesteloot, Hausser e Chevrier continúan unha liña historiográfica que chamaríamos clásica debido a que seguen a vía pioneira da crítica negro-africana. Porén, algunhas innovacións son de salientar. Primeiro, o conxunto xeocultural negro-africano desenvolvido por Kesteloot xa se convertera nos anos noventa nun discurso oficial, asumido e lexitimado. Esta investigadora adquiriu un prestixio e unha autoridade que a fan autónoma, tanto en Francia como en África. A súa mobilidade xeográfica compensa o seu discurso fixo,

lineal e monolítico sobre a literatura negro-africana. Sorprende coa introdución de tres linguas europeas na *Antologie négro-africaine* (1997), pero isto verifica o carácter racial e cultural do conxunto onde a lingua de escritura é secundaria. Por outra banda, Michel Hausser segue este camiño trazado pola crítica negro-africana. Só difire na súa ambición reflexiva, innovación que o obriga a cuestionar tódalas complexidades do campo e a admitir a parcialidade do seu estudo. De feito, isto representa unha novidade para o público que descobre un texto, aparentemente clásico, pero que pon en cuestión a maioría dos preconceptos adquiridos. Por último, Chevrier sería o investigador máis mediático pola cantidade de postos que ocupou e de iniciativas que promoveu no seo da academia, das institucións e dos circuítos editoriais. A planificación desenvolvida nas súas obras é tradicional: trátase de relatos lineais do nacemento, a evolución e o futuro das literaturas da África negra. En *La littérature nègre* (2004) o nivel de profundización e reflexión aumenta no que se refire ao estudo do campo cultural en sentido amplo. Cómpre destacar tamén o feito de que Chevrier emprende a defensa da crítica occidental que se volvera sospeitosa dende había algúns anos.

O corpus conta con catro obras que se describen como estudos pluridisciplinares e innovadores. A maioría dos autores, excepto Arlette Chemain, naceron unha década máis tarde, a partir dos anos corenta. O primeiro, Pius Ngandu, é o exemplo de profesor, crítico e escritor africano cuxo obxectivo é recuperar un discurso ignorado pola historiografía occidental. A planificación da súa obra é lineal e revisa os momentos de esplendor, descoñecidos, das literaturas en linguas africanas. Como africano, a súa ambición non é só profesional, senón moi persoal. Porén, cómpre salientar que Ngandu privilexia a funcionalidade e o contexto social, político e histórico da literatura. Continuado, polo tanto, unha liña sociolóxica, quere interpretar «les oeuvres africaines avec des catégories utilisées en littérature en général» (Madébé, 2012: 161). Despois, Alain Ricard é o exemplo de profesor preocupado pola innovación científica. A súa formidable formación en Francia e no estranxeiro ofrécelle coñecementos pluridisciplinares que aplica á hora de analizar os textos dende a perspectiva da conciencia lingüística.

A ambición innovadora, iniciada en solitario por Ricard e Ngandu, recupérase nos traballos colectivos de Chemain-Degrange e Chemain e Gontard e Bray, onde o carácter pluridisciplinar é máis facilmente aplicable. Estas obras perden o carácter lineal e propoñen unha nova lectura fragmentada que os lectores deben recompoñer. Tanto a monografía de Chemain como a

actualización, e posta en dúbida, da francofonía proposta por Gontard e Bray son propostas críticas que serán amplamente utilizadas a partir dos anos dous mil. Estes traballos colectivos mostran o crecemento do interese polas literaturas africanas e anuncian unha diversificación dos coñecementos da man da colaboración académica. Isto favorece que un gran número de investigadores e investigadoras se convertan en voces autorizadas, a diferenza dos catro escritores emblemáticos que designamos como clásicos anteriormente.

Do mesmo xeito, *Anthologie de la littérature nigérienne d'expression française* (1996) tamén constitúe un exemplo dunha corrente que se multiplicará nos anos dous mil. Mahamadou e Rayalhoune, dous investigadores descoñecidos en Francia, propoñen unha obra eminentemente tradicional desde o punto de vista nacionalista. Tanto a forma nacional como o contido asimilador sorprenden nunha crítica endóxena que non cuestiona, por exemplo, a colonización. Xustifícase a elección desta vía pragmática que rexeita as reflexións porque só privilexiaron o seu obxectivo: que a literatura nixeriana chegase ao gran público francés.

O campo de influencia é compartido por case a totalidade das obras. Só os textos de Kesteloot e de Joubert, e tamén un pouco o de Ricard, se dirixen ao estudantado francófono en xeral, ou mesmo a un público africano en particular. Todas as demais obras requiren un público occidental, sexa universitario e especializado -Chemain e Chemain-Degrange, Gontard e Bray- sexa afeccionados que descoñecen as literaturas africanas -Ngandu, Ricard, Hausser, Chevrier-. Trátase de obras de carácter iniciático cuxa ambición é o descubrimento destas literaturas para un público novo, probablemente occidental.

En definitiva, os anos noventa presentan autores, maioritariamente occidentais e masculinos, que conviven entre os discursos tradicionais dos anos anteriores e a ambición de achegar outra vía de estudo porque non hai que esquecer que, seguindo a lóxica da socioloxía: hai que diferir para ser recoñecido. Non obstante, cómpre salientar que a maioría das obras son xeneralistas, iniciáticas e lineais. Isto explícase porque o ensino en Francia aínda non evoluciona o suficiente durante eses anos. A cantidade e diversidade das publicacións multiplicáronse nos últimos anos, o noso corpus total de setenta obras é a proba diso porque máis da metade das obras foron publicadas nos anos dous mil. Finalmente, concluímos con esta afirmación de Josias Semujanga segundo quen «si l'anécessité d'écrire l'histoire littéraire de la critique africaine se fait de plus en plus sentir, il faut dire qu'elle sera plurielle comme les textes qu'elle prend pour objet sont polyphoniques» (Madébé, 2012: 164).

2. O CIRCUÍTO EDITORIAL

O circuítu editorial apenas difire da localización do público ou dos autores; as dez editoriais son francesas. A difusión das obras é, polo tanto, nacional e está ligada ao ensino, sobre todo universitario. Pola contra, o feito de que o circuítu editorial estea establecido en Francia non limita unha difusión e distribución internacionais; moi ao contrario, Nathan, Harmattan, Armand Colin ou Karthala ofrecen unha posibilidade de recoñecemento e proxección no mundo francófono. Trátase de continuar o camiño de renovación pedagóxica, logrando cubrir todos os baleiros, estando presente en toda a xeografía francófona.

Belin, Édisud e Nathan solicitan traballos de iniciación ou retoman antigos traballos para ofrecer aos seus públicos a posibilidade de descubrir as literaturas africanas. Nathan, por exemplo, achégase a un novo público, alleo ás literaturas de África negra, encargando un resumo pedagóxico a un profesor universitario especialista, Chevrier. Apoiándose na súa sona institucional e editorial, cubrirá un baleiro na colección *Nathan Université* cun discurso sintético, instrutivo, centrado nos escritores, sobre todo os novelistas, e actualizado. Belin segue a mesma estratexia coa colección de *Littératures francophones*. Neste caso, a antiga editorial especializada en programas de ensino francés vese obrigada a ofrecer a docentes e estudantes materiais axeitados ás novas materias que presentan as literaturas da francofonía.

As editoriais universitarias publican os textos colectivos dirixidos por profesores que traballan na Universidade. É o caso das Presses Universitaires de Rennes ou da Université de Nice-Sophia Antipolis. Os obxectivos aquí son presentar as innovacións científicas e os coñecementos dos membros da Universidade, prestando atención ao campo de produción restrinxitiva. Porén, a participación de autores internacionais favorece a difusión no estranxeiro dos textos, das Universidades ás que se vinculan e dos investigadores que redactaron os artigos.

Finalmente, hai tres editoriais especializadas en África: Sépia, Édicef e Édisud. Cada vez máis, novas editoriais céntranse en África ou na francofonía e as editoriais antigas abren coleccións especializadas. Isto pódese explicar por unha forte demanda do público e pola evolución das investigacións. Sépia e Édisud céntranse na difusión doutras culturas, como as africanas, en Francia, o que privilexia manuais de carácter iniciático e dirixidos ao público do campo de gran produción. Obxectivos compartidos completamente por Mahamadou, Rayalhouna e Chevrier. Édicef, pola contra, é unha editorial escolar que colabora con editoriais africanas, o que permite que o público

africano acceda á *Anthologie négro-africaine* (1997) de Kesteloot. A editorial non se equivoca ao elixir unha persoa de renome tanto en Francia como en África, cuxo prestixio e autoridade están asegurados. Kesteloot posúe un discurso único e dominante que transmite unha idea fixa da literatura negro-africana.

Por último, cómpre salientar as escasas colaboracións intitucionais, o que pon de manifesto a falta de interese xeneralizado. Primeiro, Gontard e Bray contan co apoio do CELICIF2, laboratorio de referencia, pero tamén de numerosas institucións da francofonía. Paradoxalmente, estas últimas apoian unha obra que cuestiona este conxunto ao que pertencen. Despois, Nathan e a ACCT3 elixen un grupo de profesores expertos en Francofonía, ámbito que queren privilexiar e interconectar. O discurso estará certamente condicionado pola ACCT a varios niveis: primeiro, a Axencia ten influencia na introdución de Guinea-Bissau e, despois, o discurso ideolóxico que se fai hexemónico esixe a interconexión de todos os países para pór de manifesto unha certa unidade cultural do mundo francófono. Finalmente, Karthala achega o seu prestixio ao poder que posúe a AUF4. Ámbalas dúas axencias colaboran para sacar unha *Bibliothèque universitaire* que busca harmonizar os coñecementos no ensino francófono. O peso da AUF é certamente notable nos seus obxectivos e iso xustifica a elección da *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001) de Kesteloot como discurso único, homoxeneizador e lexitimado para difundir internacionalmente.

En suma, o espazo editorial non garda grandes sorpresas con respecto á xeografía de estudo. Trátase —e isto non cambiará nos anos dous mil— de editoriais francesas —parisinas— que buscan ocupar os espazos que a transformación do ensino das literaturas francófonas e africanas abre en Francia. Ademais, o mundo francófono ofrece a posibilidade de internacionalizarse e de seguir publicando obras que recollen a importante produción en lingua francesa. Non hai que esquecer tampouco que os grandes grupos editoriais se apropian de todo o sector non só en Francia senón tamén en África. En África, como o mostran os traballos de Deh (2014) ou de Kom (2014), as editoriais europeas dominan economicamente e condicionan as publicacións das editoriais africanas. Por iso se verá crecer o número de investigadores africanos, pero a incidencia das obras publicadas por editoriais africanas será menor. Ao respecto, queremos rematar co testemuño da directora do liceo

² Centre d'Études des Littératures et Civilisations Francophones de l'Université de Rennes 2.

³ Agence de Coopération Culturelle et Technique.

⁴ Agence Universitaire de la Francophonie

Ameth Fall en Saint-Louis (Senegal), Adiara Sy, que a xornalista Laura Feal recolleu para un artigo no xornal español El País. Sy transmite claramente as consecuencias ideolóxicas das achegas económicas internacionais e Feal achega as probas ao salientar o peso dunha editorial francesa no mercado do libro africano:

«Los libros de texto cuestan mucho dinero por lo que el Estado busca socios para acompañar el proceso. El Banco Mundial, la cooperación canadiense, USAID, incluso la JICA japonesa están detrás de ese apoyo, pero siempre hay una intención implícita: hay un poco del país del financiador que se transmite en esos manuales» opina Sy. La editorial francesa Hachette International ostenta actualmente el 85% del mercado de la edición escolar en el África Francófona (2017).

3. O CONCEPTO DE FRANCOFONÍA E O LUGAR DE ÁFRICA NA FRANCOFONÍA

Das trece obras que se analizaron, seis fálannos da francofonía nos títulos. Todas lle prestan atención, agás *Littératures francophones. III) Afrique noire. Océan indien* de Michel Hausser e Martine Mathieu que se achega aos dous conxuntos xeográficos de forma individual sen nomear a francofonía nin os puntos que unen os territorios; e as *Littératures francophones d'Afrique noire* (2006) de Chevrier onde o termo designa a lingua de escritura. No que se refire ás obras da francofonía, é interesante salientar que só Joubert (1992 e 1994) mantén o espírito de prestixio da francofonía e da súa lingua. Francia segue sendo o centro que lexítima e o modelo literario. Chemain-Degrange e Chemain e Gontard e Bray cuestionan o concepto de francofonía. Estes investigadores favorecen unha idea móbil e cambiante onde Francia perde o seu peso en favor dunha crecente autonomía dos países francófonos e dunha heteroxeneidade que substitúe a hexemonía e a homoxeneización anteriores. Os artigos na obra de Gontard e Bray abordan e denuncian a complexidade e o mal funcionamento da Francofonía como institución e unidade lingüística. Pola contra, o traballo colectivo de Niza utiliza a literatura comparada para mostrar a pluralidade que forma a francofonía e as diferentes relacións que os territorios establecen co francés. Cando as obras falan de África, ven os problemas localmente e salientan a diversidade e o vínculo con Francia. Gontard e Bray admiten que África está minorada pero non é en absoluto minoritaria e en Chemain, o público atopa tantas Áfricas como analistas.

As seis obras restantes céntranse nas literaturas do continente africano. Ricard, Chevrier e Hausser falan da África negra como conxunto xeográfico e racial. Kesteloot presenta a literatura negro-africana así como Chevrier titula

a súa obra *Littérature nègre* (2004). Isto proxecta unha idea de raza como elemento central dos estudos. De feito, Gandonou (2002) explica que os criterios nos que se basea o cualificativo *africano* son de orde racial e ideolóxico: limitando a atención aos negros fronte aos brancos. Hai que ter en conta que Kesteloot segue sendo a fonte dos textos de Chevrier e de Hausser, aínda que estes últimos contestan a unidade cultural e a homoxeneidade primeiras, privilexiando unha concepción máis móbil, heteroxénea e indefinida. Son os primeiros pasos cara a unha concepción de África máis aberta porque, como Barry admite, «dépasser le simple contenu ethnographique permet, d'une certaine manière, de construire une herméneutique de l'hétérogénéité et de l'hybridité» (2010: 98). Certamente puidemos observar unha certa evolución nos textos de Chevrier que se dirixía cada vez máis cara á diversidade e á mutación das literaturas de África. No que se refire ao status de África en relación con Francia, verificamos que a presenza e o peso da metrópole son constantes. Ricard coincide nalgúns puntos con estas teses, pero é certo que a súa concepción primeira da cultura difire porque favorece as interconexións culturais fronte a unha concepción esencialista. Ademais, África na súa obra é polifónica e autónoma, aínda que sinala a influencia das políticas francesa e africana.

Hausser, pola súa banda, mostra un alto grao de conciencia da estereotipia porque denuncia e foxe das xeneralizacións. Ruth Amossy afirmaba que esta conciencia naceu na era moderna e, aínda que non elimina a práctica do estereotipo, alerta sobre os abusos dos valores universais: «la conscience du stéréotype, qui sous-tend l'invention du terme, n'émerge qu'à partir du moment où l'on devient sensibilisé au caractère réducteur et souvent nocif des schèmes collectifs figés» (1991: 10).

Como en Ricard, en Pius Ngandu a África tamén é polifónica. O seu ensaio ten un forte carácter denunciatorio e África aparece como un continente descoñecido, oculto, destruído e sometido ao foco parisino dende o paso da colonización. Como en Hausser, demostra unha conciencia da estereotipia e busca «débusquer le préfabriqué, le préjugé, le déjà-dit et le déjà-vu» (Amossy, 1991: 11) construídos en Occidente sobre África. Ao mostrar o esplendor cultural do pasado e do presente, chama a transformar a dependencia a Francia e ao francés.

Finalmente, a concepción de África en Mahamadou e Rayalhouna difire das demais porque Níxer é un país completamente illado. No seu discurso móstranse certas contradicións pero cabe salientar que o que lles importa é o recoñecemento francés, sendo o continente africano completamente ignorado.

Podemos concluír que a imaxe de África comeza a diversificarse, aínda que unha certa idea de africanidade segue a ser buscada no conxunto literario. Felwine Sarr admite nunha entrevista en *Afrique Magazine* que cómpre seguir definindo algunha africanidade:

tant qu'elle ne sera pas devenue une notion indifférente. Le jour où le reste du monde ne renverra pas à l'Africain une image pleine de présupposés, le jour où le monde parlera du Nigeria, de l'Égypte ou du Congo et non de l'Afrique, nous n'aurons plus besoin de nous définir. Pour l'instant, nous sommes obligés d'interroger les entités qui nous symbolisent – « sauvage, esclave, Nègre, migrant, banlieusard, citoyen de seconde zone... » – et dans lesquelles on nous enferme. Qui nous définit ? Le regard de l'autre... Nos masses ont intériorisé une partie de ce regard projeté depuis les anciennes métropoles coloniales. Il s'est construit sur une longue durée avec un impact fort, véhiculé par les médias, le cinéma, etc. « Africain », « Noir »... Il faut se battre pour se faire reconnaître comme individu tout le temps ! Ce n'est pas une question théorique, mais une réalité performative vécue au quotidien (Cessou, 2016).

Con certeza, este traballo de transformación comeza xa nos anos noventa nalgúns obras. Desafortunadamente, o obxectivo aínda non se alcanzou hoxe, o que nos permite declarar que o fondo do discurso non avanzou moito dende esa data. As últimas obras denuncian unha idea fixa da francofonía ou de África, e, polo tanto, das literaturas, e chaman a lanzar miradas diversas, plurais e abertas que poidan comprender a complexidade e a mobilidade reais dos conxuntos. Amossy admitía en 1991 que «dans l'ensemble, l'obsession du stéréotype et la mise en place de stratégies destinées à le déjouer constituent l'un des signes distinctifs de notre siècle. Il s'agit là d'un phénomène culturel qui se manifeste à tous les niveaux de la production littéraire et artistique» (1991: 193). Se os estereotipos conviven coa conciencia de denuncia e de ruptura desas mesmas ideas preconcebidas sobre África, prestemos atención á concepción da literatura en xeral e das literaturas africanas en particular que as obras transmiten.

4. A LITERALIDADE

Podemos dividir a idea de literatura desenvolvida nas obras en dous grupos: Joubert, Mahamadou e Rayalhouna e Kesteloot coinciden cunha visión elitista e cultivada da literatura por unha banda e, por outra, Ngandu, Ricard, Chemain, Gontard, Hausser e Chevrier presentan literalidades máis ou menos variables e heteroxéneas. Os primeiros defenden que a literatura debe ser escrita —en francés e correctamente— mentres que os segundos propoñen marcos menos ríxidos: a literatura é un concepto rico e amplo

(Gontard), polifónico e multicultural (Ricard), flexible e sen fronteiras lingüísticas, culturais ou políticas (Ngandu), dependente do público receptor (Chemain), culturalmente híbrida (Chevrier), etc. Podemos, polo tanto, aplicar as afirmacións de Adam e Heidmann sobre os xéneros á literatura porque é diversa e variable sincrónica e diacronicamente: «un genre ne se comprend donc qu'à l'intérieur d'un ensemble de ressemblances et de différences entre genres et sous-genres définis par un groupe social à un moment donné de son histoire culturelle et discursive» (2009: 15).

A maioría dos autores outorgan un carácter funcional á literatura e lígana irremediabilmente aos pobos. Esta apreciación social das literaturas non está en absoluto superada, senón que, pola contra, segue sendo maioritaria. Os investigadores que publican con Chemain comparten a análise textual a partir da etnia, o medio social e o momento histórico dos autores africanos, contexto que relaciona a historia individual coa colectividade no feito literario; Hausser afirma que os textos contan a historia das sociedades e Chevrier que as literaturas africanas son funcionais e realistas; Mahamadou di que as obras son a historia dos pobos e Kesteloot entende a literatura negro-africana como unha arma social que esperta as consciencias e expresa a visión do mundo das sociedades.

A literatura africana en Kesteloot e Chevrier imita e contradí a Europa. Reutilizando as palabras de Adam e Heidmann, a literatura africana segue o esquema dos xéneros: «les genres sont —comme des langues— des conventions prises entre deux facteurs plus complémentaires que contradictoires: celui de la répétition et celui de la variation» (2009: 18). Kesteloot sostén que a loita literaria tivo éxito nas súas conquistas e que se converteu nun contra-modelo occidental; a ruptura con Europa é a marca que define esta literatura. Pola contra, Mahamadou e Rayalhouna defenden a idea de Francia como o modelo a seguir.

E as literaturas en linguas africanas? Ngandu e Ricard son os únicos que prestan unha atención real a estes textos. Ricard concibe as linguas como elementos transmisores de valores e Ngandu denuncia a existencia das literaturas en linguas africanas e reclama a súa funcionalidade. Porén, Joubert afirma que as linguas africanas só se utilizan na vida cotiá. A maioría dos investigadores nomean máis ou menos profundamente a existencia —e a riqueza— das literaturas orais ou das literaturas menos ortodoxas: en Gontard e Bray ou en Ngandu, salientase o éxito da literatura popular entre o público local. A pesar dalgunhas referencias, a maioría dos manuais non afondan no tema. Porén, Alpha Ousmane Barry considera que:

toute étude littéraire francophone doit [...] s'inscrire au coeur de la réflexion sur les rapports du français avec les langues et les cultures des auteurs africains. Ainsi, il est nécessaire de recentrer, avant tout, l'attention sur la dimension créative des oeuvres francophones elles-mêmes, en se posant la question de savoir quelles conditions linguistiques, sociolinguistiques, stylistiques, rhétoriques et esthétiques président à la création d'une oeuvre littéraire francophone en Afrique (2010: 98).

De feito, os clichés sobre a literatura oral africana aínda impregnan os manuais da época. Primeiro, agás as obras de Ngandu e de Ricard, todos son eurografos. Ademais, só se fai alusión ás literaturas orais para describilas como contra-modelo das literaturas francófonas e escritas. Estas dicotomías confirman que os manuais que presentan unha idea firme e concisa son os que expoñen esta dualidade de maneira máis evidente. Chevrier, Hausser, Mahamadou e Kesteloot fan a diferenza entre a tradición e a modernidade conservando este cliché que: «est tributaire, non seulement de l'Histoire, mais aussi des différenciations socio-politiques contemporaines. Sa variabilité est synchronique tout autant que diachronique. Il ne peut en effet s'imposer que dans un espace où les oppositions qui le constituent s'affirment et se perpétuent» (Amossy e Rosen, 1982: 7). Estas oposicións preservadas alimentan entón un desaxuste espazo-temporal. A concepción das literaturas permanece ligada ao status concedido ao continente e ás sociedades africanas. Neste sentido, Felwine Sarr afirma que:

Nous avons beaucoup intériorisé des discours qui nous confinent à une place de subalterne, à une humanité reléguée. À tel point que nous ne voyons plus les qualités qui sont les nôtres, parce que les autres ne les (re)connaissent pas. Au Sénégal, nous avons mille manières de cultiver l'harmonie sociale – un apport non matériel inestimable. Une culture n'est ni inférieure ni supérieure. Elle est une réponse à un moment donné aux questions que pose l'environnement humain (Cessou, 2016).

Chevrier, Hausser, Mahamadou, Kesteloot e Joubert tamén comparten a idea de que o público obxectivo, real ou non, das obras é o lectorado francés. O público local queda relegado ás literaturas orais. Pola contra, Ngandu e Ricard esfórzanse por romper e desmentir os argumentos que sustentan as dicotomías entre literaturas e, en consecuencia, entre sociedades. Ademais, ambos favorecen os públicos locais, salientando unha produción e un consumo literarios inadvertidos nas outras obras. En 2002, Gandonou fai declaracións que poderían ser recollidas nestas obras —en Ricard e Ngandu pero tamén en Chevrier ou Kesteloot que, ignorándoas nos seus estudos e minimizándoas, non negan a existencia das literaturas africanas—:

nos enquêtes nous ont cependant révélé que la littérature *africaine écrite* existe aussi de plus en plus, mais reste moins connue. [...] Quelquefois ces auteurs sont des écrivains reconnus, qui ont d'abord produit des oeuvres littéraires en français. (Hampâte Bâ ou Ousmane Sembène). [...] Mais d'autres fois il s'agit de gens plus imprégnés des littératures orales africaines (Aniceti Kitereza). [...] Ces efforts accomplis en langues africaines visent sans doute à impliquer dans la culture moderne les masses africaines qui ignorent les langues européennes, lesquelles restent le privilège d'une minorité, la seule à avoir accès, en Afrique, à l'information littéraire et scientifique universelle. Mais à ce niveau se pose le problème de l'instruction de ces masses dans leurs propres langues (Gandonou, 2002: 343).

É evidente que esta vontade política non existía nos anos noventa e segue sendo deficiente hoxe. A alfabetización primeiro e a posibilidade das traducións para ser accesible mundialmente despois son solucións moi demandadas pero que tardan en chegar a África. Mentras tanto, o campo literario africano coexiste con incongruencias. Do outro lado do Atlántico, en Francia, a oferta literaria dispoñible non reflicte realmente a produción literaria africana. A medida que lemos os textos, asistimos a un crecente cuestionamento dos discursos, conceptos e límites establecidos á hora de analizar as literaturas africanas. Este cuestionamento acompáñase lentamente dun aumento do número de críticos africanos. Aínda que os críticos occidentais seguen sendo maioría no corpus dos anos noventa e que os investigadores de orixe africana ocupan postos na Academia Francesa, o discurso intelectual sobre África xa non se sitúa só en Occidente. As investigacións foron recentradas no espazo africano grazas á toma de palabra dos africanos para estudar e revisar as súas propias producións culturais. O intenso traballo científico foi sen dúbida acompañado por condicións políticas favorables ao auxe intelectual. A incorporación dos axentes dos campos literarios africanos aos debates favoreceu a descentralización das institucións e a aparición de múltiples perspectivas, agrandando e modificando o espazo dos posibles da investigación en literaturas africanas. Efectivamente, a independencia e o auxe crítico endógeno en África non impiden a presenza e o peso do campo académico francés no estudo destas literaturas. A actividade crítica e o ensino das literaturas francófonas en xeral e das literaturas africanas en lingua francesa en particular complementáronse e renováronse mutuamente. Non obstante, esta realidade heteroxénea contradíse coa situación real para o público francés:

Es curioso constatar que esta diversidad de temas y enfoques parece estar más presente en las obras publicadas en África, por editoriales africanas, que en las que lo son por editoriales europeas. Es como si el público europeo siguiese marcando su predilección por determinados temas e imponiendo una ley de mercado en

la que prevalece la mirada europea sobre el continente africano (Díaz e Aragón, 2005: 35).

O desaxuste entre a realidade literaria e a recepción dos textos africanos en Francia suscita varias cuestións de importancia: a crítica francesa promove —como poder de recoñecemento e lexitimación— este patrón único do que é un texto africano? Cal é a relación entre as editoriais, os premios literarios e os textos presentados nos cursos de literatura? Cal é o peso da crítica na creación do gusto restrinxido e da imaxe das literaturas africanas en Francia? Hausser non dubida en afirmar, por exemplo, que só presta atención a textos que lle son accesibles da mesma maneira que Ricard advirte que só pode analizar textos traducidos ao francés. Ambos aceptan entón que unha cantidade importante de produción literaria está totalmente ausente nos seus estudos. Na mesma orde de ideas, Papa Samba Diop admite que:

au-delà des oeuvres et de leur contenu, dans le «*marché*» du livre - éditions, revues, presse ou ondes, salons -, Paris et ses relais dans le monde créent une réputation ou ouvrent un avenir beaucoup plus aisément que ne pourraient le réussir Dakar ou Lomé, Abidjan ou Yaoundé, toutes villes africaines qui sont aussi des sièges de maisons d'édition: les Nouvelles Editions Africaines ou C.L.E. (Centre de Littérature Évangélique) (Madébé, 2012: 143).

Isto pódese aplicar tanto aos escritores como aos críticos que publican os seus estudos, pero non hai que esquecer que esta afirmación suxire que a inxerencia parisina na selección dos contidos é total e categórica. En consecuencia, vémonos obrigadas a prestar atención ás palabras de Figueroa que, citando a Bourdieu, explica que «cada campo instaura no sólo una manera de estar en el mundo, sino una manera de conocerlo y juzgarlo» (2004: 529). Os discursos culturais aquí expostos mostran que o campo francés se (auto)sitúa nun lugar de prestixio no mundo literario e iso condiciona sen dúbida a apreciación que realiza das literaturas estranxeiras. En xeral, as lecturas de textos estranxeiros tenden á redución e á esquematización. A distancia temporal e/ou espacial provoca incomprensións, lagoas e interpretacións excesivas. A miúdo realízanse lecturas incontroladas, segundo Figueroa (2015: 35). Seguindo os estudos de Yves Chevrel, Figueroa volve ás lecturas estranxeiras realizadas pola crítica francesa no século XIX. Era común reducir o diferente aos esquemas propios, afirmar que existía unha influencia francesa no texto ou mesmo subestimar a súa achega apelando á calidade e á diversidade da literatura francesa. Ademais, as relacións de competencia entre os sistemas literarios interpoñíanse nos intercambios literarios dirixindo a recepción dos

textos. No século XXI e a raíz da diversidade da produción e da heteroxeidade dos modelos críticos que acabamos de abordar, a lectura dos textos estranxeiros en Francia mantén aínda unha actitude observadora e afastada dos textos (Figuerola, 2015: 73) buscando encher as súas expectativas. Este desaxuste entre a crítica literaria e o consumo dos textos literarios africanos permítenos suxerir que a conciencia da estereotipia antes comentada non está do todo asumida.

5. A ESTRUCTURA E O CONTIDO DAS OBRAS

Velaquí algunhas converxencias e diferenzas que caracterizan as obras en canto á estrutura: primeiro, excepto os traballos colectivos, todas as obras seguen unha orde cronolóxica para expoñer a historia das literaturas africanas, o cal facilita a lectura dun público que non coñece estas literaturas; segundo, as subdivisiones seguen xeralmente un criterio xenérico, próximo ao público —os tres xéneros occidentais: a poesía, a novela e o teatro— ou xeográfico, ben seguindo a unidade rexional e cultural —a África negra para as obras que abordan a Francofonía— e ás veces a estatal, en Joubert, Ngandu e Mahamadou e Rayalhouna. Estas tres obras comparten unha parte da estrutura pero xa mencionamos as múltiples diverxencias que as separan.

Ademais, os títulos utilizados son moi diversos e claros, aínda que incongruentes porque, por exemplo, o uso do singular ou do plural non se respecta en absoluto no exterior e no interior das obras. Hausser ou Kesteloot debaten sobre a pertinencia destas eleccións pola súa implicación na comprensión do conxunto literario. Ademais, cómpre salientar que as seis portadas que conteñen imaxes transmiten unha mensaxe que pode estar perfectamente ligada ao contido da obra. Isto fálanos dunha simbiose perfectamente organizada entre as entidades creativa e editorial.

Finalmente, divídense en dous grupos as obras que constrúen as historias literarias a partir dun discurso histórico, político e social ou aquelas que favorecen os eventos literarios. Por unha banda, Ngandu, Chemain-Degrange, Gontard, Kesteloot e Chevrier privilexian a descrición do contexto para transmitir a evolución literaria, mentres que nos discursos de Joubert, Ricard, Mahamadou e Hausser, os escritores, o circuío editorial, as correntes literarias ou as institucións son os protagonistas. De novo, percibimos que textos tan diferentes como os de Ngandu e Chevrier poden converxer en puntos precisos que concirnen máis á técnica crítica que á interpretación das literaturas africanas. De feito, Barry apoia esta idea afirmando que «[O estudo

do texto literario] ne saurait être dissociée de celle de l'environnement socio-culturel de son auteur» (2007: 19) porque está atravesado por cuestións de identidade relacionadas coas culturas, as linguas e o momento histórico dos autores. Non obstante, o segundo grupo decide que son os feitos literarios os que marcarán a evolución das historias literarias sen que as transformacións políticas ou sociais inflúan na forma ou no contido dos textos literarios.

Antes de pasar á imaxe transmitida dos protagonistas das literaturas, os escritores e as escritoras, queremos concluír prestando atención ás obras de Ricard e de Hausser. Destacan polo ton reflexivo dos seus propios discursos. Confesan as dificultades para realizar unha descrición didáctica e accesible das literaturas africanas e esfórzanse por transmitir o funcionamento complexo do campo literario. A intromisión persoal dos autores nos seus relatos permite ler as obras case como explicacións dos campos e das relacións entre eles, máis que como descricións de feitos. Chevrier segue un pouco a mesma liña que estes autores, dedicando unha sección de *La littérature nègre* (2004) a presentar as dificultades de publicación, difusión, distribución e recepción dos textos literarios africanos.

En suma, concluímos que vinte anos despois do Coloquio de Yaoundé (1973) e corenta despois dos dous Congresos⁵, parece que os críticos africanistas seguen a formular os mesmos debates: o peso de lexitimación de Francia e a súa crítica, a ignorancia das culturas, do pasado e do presente, de todo o que realmente acontece en África en materia literaria, a falta de políticas adecuadas, a relación co francés, a lingua de empréstito, e as linguas africanas, etc. Chegados a este punto, preguntámonos se a crítica retoma *leitmotivs* sobre as literaturas africanas ou se a situación non cambiou en absoluto. É certo que as perspectivas críticas evolucionan e propoñen outros esquemas ao público para que se achegue a literaturas que aínda lle son descoñecidas. Cabe subliñar todas as reivindicacións de integración destes textos no ensino francés. Confirmada esta falta de evolución, pódese invocar a complexidade de análise e de recepción como outro argumento posible. De feito, é posible afirmar que as reflexións metatextuais dos críticos permítennos apreciar incoherencias e dificultades á hora de aplicar esquemas de análise crítica propiamente occidentais a un terreo complexo e enormemente plural e diversificado como as literaturas africanas. Ademais, poderíamos certamente poñer en dúbida este suposto eclecticismo crítico se temos en conta as declaracións de Díaz e Aragón (2005) que citamos anteriormente. Existía nos anos noventa

⁵ O 1^{er} Congrès International des écrivains et artistes noirs celebrado en París (1956) e o IIE Congrès organizado en Roma en 1959.

un desaxuste entre o estudo do campo literario africano e a situación real dos axentes de creación, edición e recepción africanos? De feito, lembramos que unha gran produción literaria foi publicada nos anos oitenta pero que aínda non está asimilada por estas obras.

5.1. O lugar dos escritores e das escritoras. As tomas de posición

Os escritores, homes, son o elemento principal das obras, pero cómpre salientar que, por exemplo, en Mahamadou, Joubert, Ngandu, Chemain, Chevrier ou Kesteloot, convértense nas figuras clave da evolución literaria e nos piares sobre os que se asenta. O seu lugar é central no campo literario, pero a súa descrición difire. De feito, agás Ricard, tódalas obras outorgan aos escritores un papel de cara á sociedade. Coa súa autonomía debilitada, son designados como *porte-parole*, *engagé*, *militant*, *gardien*, etc. A súa responsabilidade é notable, pero Kesteloot non dubida en advertir sobre a perda de influencia dos escritores que se viron obrigados a seguir as demandas dos seus pobos. Todo este peso atenúase en Hausser ou Chevrier: en sociedades cambiantes, deben redefinirse e cuestionar as súas tomas de posición en relación coa crítica, o público, as demandas editoriais, etc.

Joubert e Mahamadou presentan escritores que forman parte da elite dos países e que non cuestionan o uso correcto da lingua francesa. Pola contra, nas obras de Kesteloot ou Chevrier existe un debate sobre a elección lingüística, mentres que en Ngandu, Ricard ou en Gontard e Bray, salientase a importancia da conciencia lingüística dos autores porque é unha toma de posición primordial. Ngandu, por exemplo, diferencia entre as elites escolarizadas que escriben en francés para un público francés ou os éxitos populares que chegan a un público local e non escolarizado. Pola súa banda, Ricard, que non presta atención aos escritores senón ás escrituras, explica o carácter subversivo das escrituras locais contra a corrección das escrituras hexemónicas, en francés.

Finalmente, o lugar no mundo que cada escritor desexa vén evidentemente condicionado polos elementos que acabamos de nomear: elección lingüística, funcionalidade das obras, adaptabilidade ás demandas da crítica e das editoriais —occidentais e africanas—, etc. A complexidade da elección vén determinada por numerosos desexos e requisitos individuais e colectivos. S. Tchak sinalaba, do mesmo xeito que Chevrier denunciaba nas súas obras, que as políticas nacionais condicionan o futuro dos escritores, o que explicaba a seguinte situación:

l'essor de la littérature est souvent lié à l'histoire d'une nation. [...] Les écrivains francophones africains par exemple rêvent (je crois que chacun de nous est conscient de cela) de devenir les hôtes de la France. [...] Parce qu'en l'état actuel des choses, nos pays ne peuvent pas favoriser l'existence d'une littérature autonome [...]. La littérature est une réalité culturelle qui a besoin d'une armée économique derrière elle. C'est à ce titre qu'elle peut conquérir le monde. [...] leur aura mondiale [des écrivains] dépend pour une grande part des nations qu'ils ont derrière eux. Nous sommes orphelins de nations pour le moment. J'écris avec cette douloureuse conscience (Mongo-Mboussa, 2005: 89).

Esta idea corresponde en gran medida cos argumentos de Pascale Casanova na súa defensa da República Mundial das Letras. Sérvenos para contextualizar as tomas de posición, ás veces explicadas, a miúdo presentadas sen argumentación, da maioría dos escritores introducidos nos manuais analizados. Só Ngandu e Ricard prestan atención a escritores que buscaron un recoñecemento interno a partir de eleccións, lingüísticas e editoriais, complicadas. Tamén é certo que as eleccións non son permanentes e que, tal e como explicaba Papa Samba Diop, os escritores están «portés à des oscillations, ils tendent à glisser 'vers le champ qui se trouve momentanément renforcé' (Bourdieu, *Les règles de l'art*, p.101)» (Madébé, 2012: 143).

5.1.1. As escritoras

O adxectivo que mellor define a presenza de escritoras nos manuais é *anodina*. Os autores mostraron unha total ausencia de conciencia de xénero e, aínda que, como Fandio e Mdawouo afirman no seu artigo «Pouvoir du savoir et stratégies d'exclusion: la place de la femme dans les manuels d'apprentissage des langues officielles au Cameroun», existe unha feminización das autoras a finais dos anos noventa, a súa voz non pode resonar «au-delà des frontières sans que le message ne soit parasité par l'onde des idées machistes» (2007: 304). Cómpre salientar que, como xa se indicou, as publicacións dos anos oitenta non foron totalmente introducidas nas obras e que o auxe das escritoras data precisamente desa década. Certamente aparecen novos textos, pero as ideas sobre a escritura das escritoras perduran en manuais que non prestan moita atención ás capacidades creativas das poucas escritoras que se citan.

As escritoras están totalmente subrepresentadas en número e en atención. Todas as obras atribúen ás escritoras e aos seus textos características e roles que corresponden a unha construción social do xénero. Estas descrições, a miúdo simplistas e marxinatoras, non buscan crear un tipo de escritura propia das escritoras. Estas representacións son estereotipos. Ruth Amossy describe perfectamente a diferenza; un estereotipo é:

l'ensemble des caractéristiques attribuées à tous les membres d'un groupe, et peut en ce sens aspirer au rang de structure cognitive. Contrairement au type, le stéréotype est cependant dévalorisé dans la mesure où il est simplificateur et réducteur, hérité de seconde main et en conséquence non vérifié, figé et opposé au libre exercice de l'examen critique (1991: 49).

Unha destas características é o feito de que o contido dos textos aborda problemas persoais, propios das mulleres membros dese grupo de xénero: as escritoras producen biografías ou literatura de costumes. De feito, que unha obra sexa autobiográfica ou naza das experiencias vitais do grupo —como a toma de conciencia dos negros como raza e/ou colonizados, por exemplo— non parece supor un problema cando se trata dos textos dos escritores. Todo o contrario, é un feito positivo, mesmo necesario e indispensable. Porén, cando se presentan as escritoras, dise que só escriben sobre si mesmas e minimízase a súa capacidade creativa. Interpretar negativamente o contido dun texto como totalmente persoal e real nas escritoras é unha discriminación de xénero moi estendida nos escasos exemplos que puidemos atopar nas obras.

Ademais, estas obras adoitan considerar a feminidade e o feminismo como conceptos universais. Estas construcións son, porén, moi culturais. Tanto Kesteloot como Joubert comparan as escritoras africanas coas francesas, cuestionando a súa calidade literaria ou a súa ambición de revolta feminista porque difiren das ideas e valores occidentais deses termos. Joubert e Kesteloot salientan ademais o feito de que os escritores africanos lles deron voz ás escritoras axudándoas, por exemplo, a través de prólogos como os occidentais fixeran con eles uns anos antes.

Finalmente, queremos aludir a unha reflexión que Fandio e Mdawouo desenvolveron no seu artigo en *Littératures, savoirs et enseignement* (Ngalasso-Mwatha, 2007). O investigador e a investigadora prestan atención aos personaxes dos textos literarios como modelos para o estudantado. A cantidade de heroes que se atopan na literatura é enorme e diversa. Pola contra:

la femme demeure très peu représentée dans les textes auxquels les jeunes filles ont accès. Pire, les ouvrages de tous horizons qui parlent du «deuxième sexe» le présentent sous un jour défavorable et en de termes souvent dégradants, dévalorisants ou même humiliants (Fandio e Mdawouo, 2007: 307).

Os personaxes femininos, por exemplo en Mahamadou e Rayalhouna, corresponden exactamente a estas imaxes. O fenómeno de identificación vólvese moi difícil nas nenas —en todo o mundo como afirman Fandio e Mdawouo—

porque se ven obrigadas a pensar en heroes como modelos, por falta de heroínas recoñecidas e lexitimadas.

É preciso rematar esta sección salientando a pequena excepción que presenta *La littérature nègre* (2004) de Chevrier. A partir da cuarta xeración de escritores, Chevrier experimenta unha evolución na cantidade e na concepción das escritoras. Analízalas ao mesmo nivel que os escritores sen que as distincións, as discriminacións e as fronteiras de xénero sexan tan notables. Certamente, esta obra publicouse nos anos dous mil e, por exemplo, o segundo volume do traballo colectivo dirixido por Chemain-Degrange e Chemain contén tamén un número máis respectable de escritoras analizadas. Se o número de investigadoras e escritoras recoñecidas no panorama editorial está en crecemento dende os anos noventa, cabe a esperanza de velas mellor representadas nesta década. Certamente existen no corpus máis extenso da tese dous textos que só centran a atención nas escritoras. Trátase de *Littérature féminine francophone d'Afrique noire* publicado en 2000 por Herzberger-Fofana e da obra colectiva dirixida por Díaz Narbona e Aragón Varo en 2005, *Otras mujeres, otras literaturas*. Cómpre salientar que esta obra lineal e didáctica ten o mérito de poñer en escena un corpus literario dobremente marxinal en España. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire* é un texto moi detallado e longo —570 páxinas— onde P. Herzberger-Fofana realiza un percorrido literario pasando polas principais obras das escritoras africanas en lingua francesa. A investigadora define a literatura feminina, percorre a súa recente historia metodolóxica e produtiva para finalmente presentarnos dous dicionarios: o primeiro é unha lista das novelas publicadas de 1956 a 1999 e o segundo contén as notas biográficas das novelistas, clasificadas por estados de orixe. Cómpre salientar que estas obras están dirixidas por investigadoras non francófonas. Interésanse na produción literaria doutras mulleres no seu campo de investigación: as literaturas africanas. Ademais, todas as colaboradoras de *Otras mujeres, otras literaturas* son investigadoras, agás o investigador Miampika que se ocupa da sección 'Narrativa subsahariana en lingua francesa. Orixe e evolución'. Herzberger-Fofana en francés e Díaz Narbona e Aragón Varo en español, estas científicas interésanse en desvelar e presentar ao público unha literatura estranxeira que xulgan descoñecida e específica. Por último, esta produción de xénero que estas obras recollen debería ser inserida nos manuais xeneralistas.

5.2. Os textos presentados

Nde redacta o artigo «Critique de la raison critique de la littérature africaine. La littérarité oubliée» (2012: 179-191) onde afirma que de 108 traballos críticos, só trece prestan atención á forma, á lingua e ao estilo dos textos. A maioría das obras preocupáanse de contextualizar a literatura (Ngandu), de salientar o valor documental dos textos (Hausser) ou de desenvolver os contidos (Chevrier). Hai que recoñecer que o noso estudo non difire destas declaracións porque só algúns artigos nos traballos colectivos realizan unha análise estética e/ou lingüística dos textos. A diversidade dos autores segue unha pluralidade textual e de estudos fragmentarios. Non obstante, as obras conseguen ofrecer unha imaxe total de interconexión e diversidade.

Alpha Ousmane Barry afirma:

Qu'il s'agisse du courant africaniste ou du courant occidental, l'un et l'autre tendent à réduire la liberté créatrice en enfermant l'écrivain soit dans son africanité, soit dans des normes européennes fixées à l'avance. Ainsi la comparaison est menée dans le seul but d'établir une différenciation et une hiérarchisation à des fins idéologiques (2010: 113).

Joubert e Kesteloot poderían representar estas dúas correntes onde os textos serven para definirse por imitación ou por contradición. O arquetipo formal en Joubert está marcado pola literatura francesa, aínda que o contido dos textos debe provir de África. Kesteloot utiliza os textos dos africanos para mostrar as converxencias entre eles e as diverxencias contra Occidente; son unidade de loita e contradiscurso das normas occidentais.

Os textos explícanse ou, polo menos, modelan segundo os discursos críticos desenvolvidos nas obras nunha obsesión constante por reforzar e xustificar a idea preestablecida das literaturas africanas. Inténtase dar ao público occidental, e, polo tanto, ignorante destas literaturas, unha imaxe coherente, firme e cohesionada dos textos. Christiane Albert apela a Umberto Eco segundo o cal cada «oeuvre construit dans le texte son propre lecteur» (2007: 226). A investigadora pide un modelo plural de lectores e, polo tanto, de lecturas para asumir os textos africanos sen violentalos. Albert afirma que o espazo de opacidade «fait la richesse de l'oeuvre car elle permet une ouverture sur une altérité irréductible à tout exotisme» (2007: 227) e contradí as lecturas unívocas ás que a miúdo temos acceso. Consideramos esta noción moi interesante e en relación coa conciencia da ignorancia desenvolvida por Glissant (Artières, 2007). É imposible comprender todas as partes dunha rede e cómpre aceptar, aconsella Glissant, que non sempre podemos comprender

e aprender do Outro para así evitar erros do pasado. Hai que redescubrirse ante a posibilidade de ser unha mesma e a outra ao mesmo tempo, de cambiar, de ser singular e múltiple. Glissant recorda a importancia de ser conscientes da inexistencia das verdades absolutas. Cada vez máis, avánzase cara clasificacións complementarias menos definidas e delimitas e máis abertas e inclusivas. Polo tanto, a posibilidade de acceder a textos dunha maneira máis consciente permitiría ao público e ás analistas presentar lecturas múltiples e abertas, dando paso ao descubrimento. Pola contra, Albert aclara que:

prendre en compte la notion de pluralité de lectures ne signifie pas qu'il faille décontextualiser l'oeuvre africaine de son environnement culturel et social puisque, hors de son contexte de production, c'est l'oeuvre elle-même qui devient instrument de connaissance et de savoir d'une réalité africaine étrangère -à priori- au lecteur non-africain (2007: 229-230).

Podemos concluír que os anos noventa presentan un panorama crítico onde os discursos oficiais dos comezos comezan a ver a emerxencia de novos contradiscursos que cuestionan as súas metodoloxías, as súas eleccións e as súas interpretacións. A atención ás linguas africanas, os traballos pluridisciplinares, as literaturas nacionais... representan outras maneiras críticas de abordar as literaturas africanas, os seus creadores e creadoras e as súas creacións. Avánzase entón cara á diversidade e á posta en dúbida dos discursos, das delimitacións e das historias construídas pero, a pesar deste eclecticismo aparente, as obras seguen a dividirse en dous: as que seguen a crítica negro-africana ou as que a contradín e tentan desmentir a súa homoxeneidade. Todos os manuais xogan coas memorias e os esquecementos, conseguindo realizar representacións colectivas do mundo que asocian ás sociedades africanas. En xeral, hai moita harmonía entre as entidades enunciativas e editoriais na creación dun discurso ad hoc para o público. Para algúns investigadores, a imaxe literaria debe coincidir coa identidade colectiva que o público creou de África -Joubert, Mahamadou e Rayalhouna, Kesteloot e Chevrier-. As historias pechadas e adaptadas aos modos de lectura e interpretación francesas favorecen a transmisión da visión do mundo e dos valores que as literaturas africanas están destinadas a representar. Non obstante, as obras que intentan alterar a instrumentalización da memoria e do esquecemento oficiais -poñéndoo en dúbida ou presentando conceptos abertos e variables (Ngandu, Ricard, Gontard e Bray, Chemain-Degrange e Chemain, Hausser)- axudan, pola contra, ao público dos anos noventa a ser máis consciente de toda a riqueza literaria e de tódalas posibilidades críticas que hai. Desafortunadamente, estas son aínda a excepción e o relato histórico da literatura negro-africana apenas

comeza a ser desarmado no ensino francés dos anos noventa. A partir dos anos dous mil, novas tendencias e metodoloxías intentan estudar, interpretar e explicar as transformacións das relacións e das creacións humanas.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus de estudo

- BRAY, Maryse e Marc GONTARD, dir. (1996): *Regards sur la francophonie*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette e Roger CHEMAIN, eds. (1996): *Imaginaires francophones*, Nice: Association des publications de la Faculté des lettres de Nice.
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette e Roger CHEMAIN, eds. (1998): *Imaginaire et littérature II: Recherches francophones*, Nice: Université de Nice – Sophia Antipolis.
- CHEVRIER, Jacques (1999): *Littératures d'Afrique noire de langue française*, París: Nathan.
- CHEVRIER, Jacques (2003): *La littérature nègre*, París: Armand Colin. (Coll. U) (1974, reedicións: 1984, 1990, 1999, 2001, 2003).
- CHEVRIER, Jacques (2006): *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence: ÉDISUD.
- HAUSSER, Michel e Martine MATHIEU (1998): *Littératures francophones. III. Afrique noire. Océan indien*, París: Belin SUP. (I. Le Maghreb. II. Les Amériques).
- JOUBERT, Jean-Louis, dir. (1992): *Littérature Francophone: anthologie*, París: Nathan.
- JOUBERT, Jean-Louis (1994): *Littératures francophones d'Afrique de l'Ouest: anthologie*, París: Nathan.
- KESTELOOT, Lilyan (1997): *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX siècle*, Vanves: Édicef.
- KESTELOOT, Lilyan (2001): *Histoire de la littérature négro-africaine*, París: Karthala.
- MAHAMADOU, Moussa e Issoufou RAYALHOUNA (1996): *Anthologie de la littérature écrite nigérienne d'expression française*, Saint-Maur: Sépia.
- NGANDU NKASHAMA, Pius (1992): *Littératures et écritures en langues africaines*, París: L'Harmattan.
- RICARD, Alain (1995): *Littératures d'Afrique noir. Des langues aux livres*, París: Karthala/CNRS.

Estudos

- ADAM, Jean-Michel e Ute HEIDMANN (2009): *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant.

- ALBERT, Christiane (2007): «L'enseignement des littératures africaines hors de leur contexte de production», *Littératures, savoirs et enseignement*, dir. Musanji Ngalasso-Mwatha, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 223-230.
- AMOSSY, Ruth (1991): *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París: Nathan.
- AMOSSY, Ruth e Elisheva ROSEN (1982): *Les discours du cliché*, París: CDU e SEDES.
- ARTIÈRES, Philippe (2007): «“Solitaire et solidaire” Entretien avec Édouard Glissant», *Pour une littérature-monde*, dir. Michel Le Bris e Jean Rouad, París: Gallimard, pp. 77-86.
- BARRY, Alpha O. (2007): «Pour une sémiotique transculturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique», *Synergies Afrique centrale et de l'Ouest*, 2, pp. 19-39.
- BARRY, Alpha O. (2010): *Rhétorique du discours social: pour une analyse pluridimensionnelle du discours*, dossier nº 1 de la mémoire de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches.
- BOURDIEU, Pierre (1994): *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, París: Seuil.
- CESSOU, Sabine (2006): «Interview à Felwine Sarr: “Il est l'heure de sortir du temps postcolonial”», *Afrique Magazine*. [En liña] Publicado en outubro de 2016.
- CHEVREL, Yves (1995): «La réception des littératures étrangères», *Revista de Filología Francesa*, 7. Madrid: Universidad Complutense, pp. 83-100.
- DEH, Comlan Prosper, ed. (2014): *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Yaoundé e Dakar: Éditions CLE et NENA. iBooks.
- DÍAZ, Inmaculada e Asunción ARAGÓN, ed. (2005): *Otras mujeres, otras literaturas*, Madrid: Zanzibar.
- FANDIO, Pierre e Martine NDAWOUE (2007): «Pouvoir du savoir et stratégies d'exclusion: la place de la femme dans les manuels d'apprentissage des langues officielles au Cameroun», *Littératures, savoirs et enseignement*, dir. Musanji Ngalasso-Mwatha, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 301-308.
- FEAL, Laura (2017): «Cómo descolonizar los libros de texto en África», *El País* [En liña]. Publicado o 28 de agosto de 2017, Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/08/23/planeta_futuro/1503488254_926649.html.
- FIGUEROA, Antón (2001): «Las lecturas actuales de la comunicación literaria en el espacio medieval», *Cuadernos del CEMyR*, 9, pp. 9-23.
- FIGUEROA, Antón (2004): «La noción de campo literario y las relaciones literarias internacionales», *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, vol. 1, pp. 521-534.
- FIGUEROA, Antón (2010): *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, Ames: Laiovento.

- FIGUEROA, Antón (2015): *Marxes e centros. Para unha socioloxía do campo cultural*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- GANDONOU, Albert (2002): *Le roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, París: Karthala.
- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette (2000): *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, París: Harmattan.
- KOM, Ambroise (2014): «Oralité, imprimerie et internet le livre africain écartelé», *Littérature africaine à la croisée des chemins*, ed. Comlan Prosper Deh, Yaoundé e Dakar: Éditions CLE et NENA. iBooks.
- KOUAMÉ, Kouamé (2013): «Sociocritique et Texte de fiction: essai de justification et/ou de surjustification à l'épreuve du roman négro-africain de langue française», *La Sociocritique: enjeux théorique et idéologique. La problématique du champ littéraire africain*, dir. Adama Samaké, París: Publibook, pp. 41-51.
- MADÉBÉ, Georice, Sylvère MBONDOBARI e Steeve RENOMBO, eds. (2012): *Les chemins de la critique africaine*, París: L'Harmattan.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (2005): *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, París: Gallimard.
- NGALASSO-MWATHA, Musanji, dir. (2007): *Littératures, savoirs et enseignement. Actes du Colloque international organisé par le CELFA et l'APELA à Bordeaux*, sept. 2004, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- NDE (2012): «Critique de la raison critique de la littérature africaine. La littérarité oubliée», *Les chemins de la critique africaine*, eds. Georice Madébé, Sylvère Mbondobari e Steeve Renombo, París: L'Harmattan, pp. 179-191.
- RICOEUR, Pierre (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife.

«Antes quebrantó los tormentos y al tirano que quebrantarse»: una nueva visión de la mujer en Quevedo*

LÚA GARCÍA SÁNCHEZ
Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0002-8678-9916

Resumo

Estudo do discurso introducido por Francisco de Quevedo (1580-1645) na súa tradución de *Controversias*, II, V, de Séneca, un exemplo desatendido dun modelo feminino que contrasta con algúns dos seus textos misóxinos, que foron privilexiados en boa parte da reconstrución crítica do seu pensamento. Esta alegación ponse en relación coas demais *Controversias* e con *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, onde se denuncia igualmente o desamparo da muller ante a lei e se reivindica a súa igualdade respecto dos homes.

Palabras chave: Francisco de Quevedo; *exempla* femininos; misoxinia; Séneca; *Controversias*.

Resumen

Estudio del discurso introducido por Francisco de Quevedo (1580-1645) en su traducción de *Controversias*, II, V, de Séneca, un ejemplo desatendido de un modelo femenino que disuena con algunos de sus textos misóginos, los cuales se han privilegiado en buena parte de la reconstrucción crítica de su pensamiento. Este alegato se pone en relación con las demás *Controversias* y con *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, donde se denuncia igualmente el desamparo de la mujer ante la ley y se reivindica su igualdad respecto de los hombres.

* Esta investigación fue financiada por las Ayudas de apoyo a la etapa de formación posdoctoral (ED481B-2023-085) de la Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional y Universidades de la Xunta de Galicia y también es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía de Quevedo, 2: Las tres musas» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00), y Consolidación y Estructuración 2024 GPC GI-1373 - O século de Quevedo: prosa e poesía lírica - EDIQUE (Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia, ED431B2024/15).

Palabras clave: Francisco de Quevedo; *exempla* femeninos; misoginia; Séneca; *Controversias*.

En su traducción de las *Controversias* de Séneca, que eran ejercicios declamatorios sobre causas ficticias, Francisco de Quevedo (1580-1645) añade textos propios en los que se pone en la piel de las partes involucradas en los distintos litigios. Uno de estos pleitos —el que conforma *Controversias*, II, 5— concierne a una mujer a la que su marido repudia por ser estéril tras haber sufrido la tortura de un tirano. A propósito de este caso, Quevedo introduce un vehemente alegato de unas matronas romanas en defensa de la mujer, que constituye un ejemplo desatendido de su desarrollo de un modelo femenino que lo aleja de sus textos misóginos, los cuales se han privilegiado en buena parte de la construcción de su perfil ideológico.

En primer lugar, trataré muy brevemente la reconstrucción crítica del pensamiento de Quevedo, para, a continuación, centrarme en su traducción de las *Controversias*, y, seguidamente, detenerme en el discurso de las matronas. Por último, expondré algunos paralelismos existentes entre esta obra y *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, en la que ya se habían hallado huellas de un discurso que no encaja con el de un autor tan retrógrado en lo que a las mujeres respecta, con el fin de arrojar luz también sobre la posible interpretación de este otro escrito quevedesco.

1. LA RECONSTRUCCIÓN DEL PENSAMIENTO DE QUEVEDO

Es mucho lo escrito en torno al pensamiento de Quevedo¹, pero conviene tener presentes las principales aproximaciones al tema. Para Maravall (1982: 72-73), Quevedo «pertenece incuestionablemente al grupo de escritores de mentalidad conformista» que tratan de mantener el orden establecido, aunque «presenta una apertura bastante considerable a la recepción de novedades»: como apunta, «una ideología orientada a la estabilidad puede contar y cuenta con la transformación».

Fernández Mosquera (1997: 160) matizó que, a su juicio, debía considerarse un «mantenedor del régimen general, pero no del *establishment* político que habían generado el Conde-Duque y Felipe IV»: desde esta perspectiva, la oposición de Quevedo sería social y políticamente conservadora y no innovadora como había propuesto Maravall.

¹ Remito al detallado panorama diacrónico ofrecido por Rey (2010).

Por su parte, Rey (2010) puso en duda la construcción crítica de Quevedo como un autor con ideas especialmente reaccionarias². Al contrario, en su época proyectó una imagen de denunciador de abusos y luchador contra el despotismo, lo cual puede comprobarse, por ejemplo, en el *Hospital das Letras*, de Manuel de Melo. Esta misma visión de Quevedo como autor de tratados políticos y morales contra los poderosos y la tiranía reaparece en autores de las centurias siguientes, como Valle-Inclán o Gómez de la Serna. Por ejemplo, Mérimée (1886: 210, 237 y 240) se refirió a su «sympathie pour les misérables» en la *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, y los escritores de la Generación del 27 lo estimaron por sus ideas y no solo por su estilo³.

Recientemente, Ettinghausen (2017: 102), tras su estudio de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, concluyó que el planteamiento de los últimos cuadros de la obra es «por decirlo en términos modernos, sorprendentemente progresista», fuese o no compartido por Quevedo.

Además de su exacerbado conservadurismo, se ha matizado, en concreto, su misoginia. Quevedo se consideró durante muchos años —si es que esta idea no pervive hoy— «prototipo de la misoginia», como apuntó López Grigera (1971: 20). Es sobradamente conocida la postura adoptada por Mas (1957) acerca de la supuesta misoginia recalcitrante del autor, cuyo auténtico sentir revelarían, según su teoría, sus obras satírico-burlescas. Más tarde, insistieron en esta fama ya tópica estudiosos como Jammes (1967: 61), quien sentenció que «sa misogynie est totale, absolue, et elle se fonde sur l'ascétisme chrétien le plus strict», Ayala (1969: 40), Durán (1978: 16), Smith (1987: 177), Querillacq (1987) o Carreira (2000). No obstante, Green (1960), tempranamente, y Riandière (1994), más adelante, expusieron sus reservas en relación con esta perspectiva.

En realidad, ya Pardo Bazán (1896: 41-42) había apuntado que la misoginia de Quevedo le parecía solo aparente, y consideraba que debía contextualizarse en su crítica general de las costumbres, en palabras de Rey (2010: 643), «expresión de una actitud literaria culta más que de una frustración íntima»:

En todo lo escrito por Quevedo contra las mujeres y el matrimonio hay, no obstante, más malicia que saña, más picante que amargo, más procacidad que fundado desprecio. Para la causa de los intereses de la mujer, tal cual hoy la entendemos, son quizá más temibles los serios y doctos tratados de Vives y Fray Luis de León, que las chuscadas, bufonías y enormes licencias rabelasianas (*sic*) del poeta de cuatro

² Véase una selección de estos trabajos en Rey (2010: 653-655).

³ Para la visión que tuvieron de Quevedo algunos intelectuales republicanos, véase Candelas Colodrón (2015).

ojos. Lo repito: las invectivas de Quevedo, aunque en apariencia dirigidas contra las mujeres, alcanzaban a toda la sociedad de su época, que nos aparece, vista al través de sus obras satíricas, corrompida hasta la médula, y, sobre todo, venal.

Posteriormente, también Maravall (1982: 77) se manifestó en este mismo sentido:

Señalar en él su misoginia sin añadir nada acerca del marco en que se produce y se manifiesta es falsear la cuestión, porque se da a entender —aunque no se pretenda tal cosa— que constituye una nota peculiar de Quevedo y diferenciadora respecto a la línea general de los demás; y no es así, hasta el punto de que la diferencia entre Quevedo y la opinión general de la casi totalidad de los escritores del XVII, españoles y extranjeros, tal vez sea en sentido inverso como habría que buscarla.

Desde la primera década del presente siglo la atención de la crítica a otros ámbitos de la obra quevedesca, más allá de la sátira *contra mulieres*, ha arrojado nueva luz sobre su visión de la condición femenina: Candelas Colodrón (2005) estudió su tratamiento de las mujeres bíblicas y de la antigüedad pagana⁴, y Peraita (2005), el prólogo de Quevedo a la *Eternidad del rey don Filipe Tercero, nuestro señor*, de Ana de Castro Egas⁵, reivindicando «la importancia de recontextualizar una vez más, afirmaciones excesivamente tajantes de la censura quevediana a la erudición y escritura femeninas». Ambos trabajos llevaron a Plata Parga (2005: 13) a afirmar que el carácter misógino del autor resulta «insostenible cuando se contrasta esta poesía con textos “serios”». Por su parte, Arellano (2012) exploró el tratamiento de la mujer en la poesía moral, la religiosa, la de circunstancias, la amorosa y la satírica burlesca, ofreciendo una visión de conjunto que revela la complejidad de los modelos femeninos quevedescos; Czeglédi (2010) y Ettinghausen (2017: 113-117) llamaron la atención sobre la defensa de los derechos de la mujer en *Fortuna con seso y la Hora de todos*⁶; Tobar Quintanar (2018: 294 y 299), quien indagó en los personajes femeninos de los entremeses de Quevedo, concluyó que, «sin negar la óptica degradante y crítica que se cierne sobre los tipos quevedianos, creo que el tratamiento de su comicidad en los entremeses ofrece aspectos [...] positivos y amables», y que «el grado de misoginia que [...] aplicó en sus intermedios cómicos parece [...] más tópico

⁴ Concretamente sobre Eva y la Virgen María, véase también Vallejo (2012).

⁵ El preliminar quevedesco cuenta con edición reciente de Rey (2020: 389-391).

⁶ Para una interpretación contraria, véase la edición de Bourg, Dupont y Geneste (1987: 90): «Aparentemente, la discusión sobre la condición femenina nos aparta luego del debate propiamente político. De hecho, basándose en la ideología antifeminista de los juristas y teólogos, Quevedo pretende demostrar que la mujer, ser inferior y diabólico, tentador y corruptor, pervierte el funcionamiento de las leyes. Siendo un peligro para el Estado, debe ser apartada del poder».

que violento» debido a la finalidad lúdica de dichas piezas; y García Valdés (2019) revisó nuevamente la supuesta feroz misoginia del autor recordando las coordenadas históricas de su obra y las convenciones genéricas y fijándose en sus relaciones personales con diversas mujeres y en sus piezas en defensa de su condición y derechos. Por todo ello, como expuso Arellano (2012: 48):

No se trata, ciertamente, de negar esa misoginia, sino quizá de colocarla, por un lado, en el marco algo más amplio y variado de los modelos femeninos presentes en la obra de Quevedo, y por otro en el de los correspondientes géneros poéticos, obedientes a determinadas convenciones, tradiciones y fuentes de inspiración.

La traducción quevedesca de las *Controversias* —que solo ha podido leerse y estudiarse desde una época relativamente reciente gracias al hallazgo y edición de Plata Parga (2000 y 2001)⁷— también trasluce la inclinación de Quevedo a la disquisición sobre el poder político y constituye otro ejemplo que respalda la necesidad de estas salvedades en lo que respecta a su misoginia, como apuntaron el propio Plata Parga (2002: 261-263 y 2005: 13-14) y García Valdés (2019: 347), sin por ello caer, a mi juicio, en el «efecto Tarsia», en expresión de Fernández Mosquera (1997) referida a la complaciente idealización del autor por una parte de la crítica quevedesca.

2. LA TRADUCCIÓN QUEVEDESCA DE LAS *CONTROVERSIAS*: OTRO EJEMPLO DE SU «SIMPATÍA POR LOS MISERABLES»

En primer lugar, debe advertirse que se conserva solo una mínima parte de esta traducción; Quevedo dice haber traducido todas las *Controversias* de Séneca, pero solo conocemos su versión de catorce de ellas. Además, en la dedicatoria al lector del *Marco Bruto*, se refiere a sus versiones de las *Controversias* como «traducidas, y en cada una añadida por mí la decisión de las dos partes contrarias» (Quevedo, 2012: 721), aunque solo se conservan diez de los añadidos quevedescos⁸.

Por las traducciones conservadas, parece que sobre todo le interesaron, por una parte, la crítica de gobernantes y la argumentación a favor de la deposición del tirano⁹ y el discernimiento entre el bien público y el privado,

⁷ Cito el texto de la traducción quevedesca de las *Controversias* por la edición de Plata (2001).

⁸ En lo que respecta a estos añadidos, la traducción de las *Controversias* encaja con su costumbre de incorporar textos propios como continuación de los originales, como sucede en su *Marco Bruto*, donde añade tres declamaciones siguiendo el modelo de las *Suasorias* de Séneca el Viejo, en *De los remedios de cualquier fortuna* y en las *Epístolas* de Séneca.

⁹ Tres de las catorce controversias que conservamos traducidas por Quevedo están relacionadas con el tiranicidio, lo que atestigua una vez más que fue un tema predilecto del autor.

antepoñendo sempre el primeiro, preferencias temáticas que se evidencian tamén en tratados como *Política de Dios* o en *Marco Bruto*; y, por outra parte, asuntos como el adulterio y la hechicería. En sus añadidos —ejemplo, a mi juicio, de la posible moral solidaria de Quevedo, como mostraré a continuación— se detiene especialmente en el tiranicidio y en la defensa de varias mujeres.

Concretamente, en lo que respecta al tiranicidio, son varias las ocasiones en las que se condena el hecho de que se lleve a cabo por razones privadas, no públicas¹⁰, aunque se defiende constantemente y sin ambages su licitud:

Difícil es en este pleito ser justos sin ser ingratos, mas yo hallo posible el ser agradecidos y justos. Sea tan estimable el beneficio de matar al tirano, que ninguna maldad baste a desacreditarle de beneficio. Desconfíen los tiranos de que habrá abominación que haga injusta su muerte (Quevedo, 2001: 225).

Por otra parte, siete de las catorce controversias traducidas que conservamos atañen a mujeres afectadas por casos judiciales diversos, y Quevedo añadió al menos tres discursos en su defensa. En sus añadidos condena a algunas de las mujeres que protagonizan estos casos: por ejemplo, se refiere a una de ellas como «exquisitamente mala» (Quevedo, 2001: 227) debido a que envenenó a su hija, quien iba a casarse con el amante de su propia madre. Sin embargo, predominan las mujeres retratadas positivamente por su fortaleza y su fidelidad. Además del caso de la atormentada defendida por unas matronas romanas, que será comentado a continuación, Quevedo elabora un discurso a favor de una mujer fiel engañada por su marido (*Controversias*, VI, 4) y otro contra un hombre que violó a dos mujeres (I, 5).

Entre las piezas a favor de distintas mujeres también cabe considerar las hipotéticas adiciones de Quevedo respecto de las últimas dos controversias conservadas, añadidos que se han perdido. Dichas controversias versan en torno a una vestal y una mujer cuya honradez se destaca por no haber cometido adulterio con un mercader que le dejó su herencia y a la que su marido denuncia por adulterio.

Finalmente, tampoco se conserva el parlamento en boca de un magistrado a favor del hijo de una esclava, otro ejemplo, posiblemente, de su defensa

¹⁰ Pueden citarse los siguientes ejemplos: «Afirmas que lo que primero te incitó a matar al tirano fue el ver atormentar tu mujer. Fue venganza particular, no celo público. Querías que fuese tirano para todos y no para ti» (Quevedo, 2001: 223); «la pendencia, con desigual condición empezada, determinó la fortuna pública [...]. Lleve a la fortaleza al tiranica el tirano, y no su mujer; aborrecimiento, no amor [...]. Tú mataste al marido; la fortuna, al tirano [...] Honraré el súbito tiranicidio; no el casual; no el forzado» (223-224); «La libertad pública resultó del suceso, no procedió de tu intención. Quieres vendernos por celo leal tu lujuria dichosa»; o «no niego que de tu adulterio nació nuestra libertad, mas tu culpa hace el parto bastardo» (225).

de los desvalidos. Por el rótulo inicial —«Decisión del magistrado. Añadida a la Controversia de Marco Anneo Séneca por don Francisco de Quevedo Villegas. En favor del hijo de la esclava»—, sabemos que Quevedo compuso el discurso de un magistrado a favor de que este hijo extramarital heredase justamente las propiedades de su padre fallecido, pues no todo debía corresponderle al hijo de legítimo matrimonio; pero este texto no se conserva, solamente la indicación de qué parte se defiende, por lo que no podemos conocer los argumentos esgrimidos por el autor.

3. LAS MATRONAS ROMANAS TOMAN LA PALABRA

Como se adelantaba, el caso tratado en *Controversias*, II, 5 atañe a una mujer que fue torturada por un tirano que quería saber si su marido planeaba matarle —lo que finalmente hizo— y después fue repudiada porque la tortura la había dejado estéril.

Por lo que se refiere a la repudia por esterilidad, en la práctica, este caso no dista mucho de la realidad cotidiana de la España del siglo XVII, aunque en este contexto se juzgase por la vía eclesiástica: las normas del Concilio de Trento establecían que el matrimonio era indisoluble, y la infertilidad no era una causa justificada de nulidad matrimonial, pero existían circunstancias concretas en las que podía servir de base para deshacer el vínculo suspendiendo la convivencia o por medio de su nulidad, ya que se consideraba que el fin de dicha unión era la procreación, por lo que se entendía que se incumplían los fines conyugales.

Quevedo añade dos discursos en defensa de esta mujer atormentada: el primero de ellos lo pone en boca de las madres de familia romanas y el segundo, en boca de hombres que no tenían hijos. Al no individuar en ningún momento a los oradores que pronuncian estos parlamentos y elaborarlos en primera persona del plural, logra transmitir la impresión de que sendos alegatos se pronuncian al unísono, lo cual suma fuerza a lo argumentado: no sostiene estas ideas una única persona, sino una multitud.

Desde el inicio del discurso de las matronas romanas se hace hincapié repetidamente en los tormentos que sufrió esta mujer y se iguala a su marido con el tirano que la atormentó, refiriéndose a él como «heredero del tirano» o su sucesor, en lo que Quevedo incidirá de nuevo más adelante al escribir «alegas que la vengaste del tirano; mas obligas hoy a que quien la vengare de ti pueda decir que la venga de tirano» (Quevedo, 2001: 222) o:

Dices que el verla atormentada te dio deseo de matar al tirano; nosotras creemos que de imitalle. Atormentas a la atormentada, afliges a la afligida; más es lo que dél aprendiste que lo que castigaste. Él atormentó la mujer ajena, tú la propia. No le mataste porque era tirano, sino por serlo (Quevedo, 2001: 222).

Con líneas como estas se pone de manifiesto la crueldad y la ingratitud del esposo, aunque también traslucen una obvia crítica del despotismo, lectura que no cabe desdeñar. Tras comparar la iniquidad del marido con la del tirano, igualan a la mujer con la madre que le dio la vida, en este caso, por segunda vez, salvándolo del tirano con su silencio.

¿Dices que en cinco años no has tenido hijos de ella? ¿Quién obligó a plazos precisos la naturaleza? Los que no tuviste en cinco años, ni en veinte los puedes tener. Considera que esos cinco años en que no te ha dado hijos, te dio esos cinco años de vida. Y, si fueras agradecido, conocieras que, siendo su marido, eres su hijo, pues su constancia y silencio con tantos dolores te dio ser y vida. Parto es de donde uno empieza a vivir, y más cuando cuesta dolores a quien le da la vida (Quevedo, 2001: 221).

«Su constancia y silencio» son dos de los méritos que la portavoz de las matronas le atribuye a esta mujer, insistiendo en los «dolores» que soportó. Dichos atributos son considerados positivos de acuerdo con la mentalidad tradicional de la época en torno a la condición femenina¹¹.

El ejemplar silencio de nuestra protagonista la aproxima al modelo de la matrona romana encarnado por Lucrecia o Porcia, por el que Quevedo mostró su simpatía en *Marco Bruto*, figuras modélicas de la fidelidad conyugal que también reivindica en su *Epístola satírica y censoria*¹². Porcia se hirió y prometió matarse antes que revelar el secreto de Bruto, su marido: esto es, la conjuración contra César¹³. Igual que Porcia, la mujer torturada que protagoniza esta controversia es un modelo de mujer abnegada que guarda silencio por su marido, y en ambos casos la cuestión del secreto lleva a un debate sobre la debilidad femenina.

Sin embargo, Porcia constituye una excepción ejemplarizante, un *speculum mulierum* —de hecho, no solo es el espejo en el que deben mirarse las mujeres, sino un modelo de conducta para los hombres, como señaló Candelas (2005: 53)—: Quevedo escribe de Porcia «que reconoció la flaqueza del

¹¹ Por ejemplo, tanto Luis Vives (1995: 178), en su *Instrucción de la mujer cristiana*, como fray Luis de León (1992: 153), en *La perfecta casada*, alaban el silencio como muestra de sabiduría en la mujer.

¹² En torno al modelo femenino de Quevedo en su poesía moral y, concretamente, en la *Epístola satírica y censoria*, véase Arellano (2012: 51-52).

¹³ Sobre la importancia que le concede Quevedo a Porcia en el *Marco Bruto*, véase Candelas (2005: 49-52).

sexo y no sólo la desmintió, mas, excediendo el ánimo varonil, fue a su marido mujer y sacrificio, dolor y ejemplo» (Quevedo, 2012: 819). En cambio, la figura femenina protagonista de esta controversia se utiliza como muestra contundente que desmiente la supuesta flaqueza de las mujeres:

Dices que no supo tu intención: mejor lo mostró ella en los tormentos con callar, que tú diciéndolo. Añades que, por la fragilidad de nuestro sexo, no se le habías de comunicar: fragilidad que antes quebrantó los tormentos y al tirano que quebrantarse, mira si te desmiente. Ella sufrió un tirano que toda esta república y tú no pudiste sufrir, que atormentaba con los ojos y con la habla (Quevedo, 2001: 221).

Esta parte del parlamento es la más develadora de la visión de la mujer que Quevedo atribuye a estas matronas: un sexo fuerte, que en sus actos desmiente la debilidad que tradicionalmente se le ha atribuido. Cabe destacar que, mientras que para algunos de los argumentos en los que apoya Quevedo este discurso parece inspirarse en el texto de Séneca¹⁴, no hallamos ningún planteamiento similar a este en el original.

Esta idea en torno a las mujeres cobra más fuerza y se vuelve más efectiva con lo que sigue, una enumeración de la tortura que sufrió esta mujer:

Sufrió las afrentas, las heridas de los azotes, la temeridad de las llamas; vio con más valor su cuerpo herido, quebrantado, roto y quemado, que los verdugos deshaciéndole. Y tú no puedes sufrir esterilidad de cinco años en quien sufrió por ti más allá de lo que puede la porción humana resistir a la fiereza inhumana (Quevedo, 2001: 221-222).

Finalmente, se introduce un nuevo argumento: es una inconsciencia desear hijos en tiempos de tiranía, lo cual ya aparecía en Séneca (II, 5, 2 y II, 5, 3):

Hijos deseabas en tiempo que nosotras llorábamos nuestros partos y bendecíamos la esterilidad. En cada hijo víamos una afrenta, un martirio, una amenaza de la ira, de la avaricia, de la lujuria del tirano; una vida condenada, un esclavo vil (Quevedo, 2001: 222).

Las matronas denuncian la insensatez de este hombre por desear hijos en este contexto político y enfatizan la crueldad del tirano y la crítica al marido también por su semejanza con esta tiranía. Las madres de familia cierran su discurso con su veredicto: debería diluirse el matrimonio por el bien de la mujer:

¹⁴ Por ejemplo, la pregunta retórica «¿Quién obligó a plazos precisos la naturaleza?» parece inspirarse en frases como las siguientes: «non respondet ad propositum nec ad certam diem fecunditas; sui iuris rerum natura est nec ad leges humanas componitur» (*Controversias* 2, 5, 7); «La fecundidad no obedece a nuestros propósitos, ni a una fecha exacta. La naturaleza tiene sus propias reglas y no se ajusta a las leyes de los hombres» (Séneca, 2005: 246-247).

Si hay justicia, conseguirás lo que pretendes de quedar sin tu mujer: quitándotela, porque no la mereces, la república; y vivirá [a] pesar de dos tiranos; y tú, hasta que haya otro que haga con el segundo lo que tú con el primero (Quevedo, 2001: 222).

Esta decisión es subversiva, si se tiene en cuenta que tanto en la antigua Roma como en la España de la Edad Moderna la legislación imponía el sometimiento de la mujer al control jurídico y personal de su marido.

A continuación, Quevedo añade otro discurso a favor de esta mujer puesto en boca de hombres casados sin hijos. En dicho parlamento se compara nuevamente al marido con el tirano —«Naciste para matar al tirano, para serlo» (Quevedo, 2001: 222)—; se descarta la culpabilidad de la persona estéril —«no es culpa de hombres, ni mujeres: es disposición natural; es indisposición» (Quevedo, 2001: 222)—; y se insiste en la insensatez de desear hijos bajo un gobierno tiránico y obviando el hecho de que podrían llegar a ser criminales o tener conductas inmorales:

¡Cuántas madres fueran dichosas si no los hubieran tenido! ¡Cuántas murieron de pena de ver vivir mal a sus hijos! ¡Cuántas de verlos morir, u de oír que los mataron! No negarás que no hubiera sido gran beneficio desta república que hubiera sido estéril la que parió al tirano que diste muerte. ¿Cómo sabes que no fueran tales u peores tus hijos, si los tuvieras? ¿Quién te asegura que no morirían vilmente u con violencia, que no harían contigo lo que muchos hijos han hecho con sus padres? ¿Cómo sabes que no fueran ladrones, homicidas, adúlteros, sacrílegos? Por lo menos, si te habían de parecer, habían de ser ingratos (Quevedo, 2001: 222).

Además, el portavoz de estos hombres encarece la resistencia de la mujer atormentada al tiempo que disculpa a quien no logra resistir la tortura y termina por confesar incluso lo que no hizo o no sabe:

Dices que calló lo que no sabía. ¿Cuántos, forzados de menores tormentos, dijeron de sí lo que no habían hecho y de otros lo que no supieron? No es fácil callar en el potro lo que no se sabe, donde no hay otro modo de poder descansar. En morir en el tormento por negar, o morir después por haber confesado, pocas vidas hallan diferencia (Quevedo, 2001: 223).

Igual que habían hecho las matronas, se detienen en las distintas agresiones sufridas por la mujer para encarecer su fortaleza:

Quien así se condena, apretado solo de esterilidad de cinco años, ¿cómo no se condenará, desgajado con los azotes, descoyuntado con las cuerdas, arañado con los garfios, abrasado con el fuego? ¿Presumes de ti que, desencajada toda la fábrica de tu cuerpo, las entrañas hervidas, las venas enjutas, la mayor parte de tus carnes ceniza, quedaras para engendrar? Si lo piensas, te confiesas loco; si lo niegas, te condenas con la propia acusación de tu desdichada mujer (Quevedo, 2001: 223).

Finalmente, afirman que protegerán a esta mujer y amenazan al demandante —«a quien toda esta república será dote, si la desamparas, y por quien toda te será castigo, si lo pleiteas» (Quevedo, 2001: 223)—. La solución que se plantea al final de este segundo parlamento es la siguiente: «Justicia es que tú, que no pudiste sufrir al tirano, sufras a tu mujer, que pudo sufrirle» (Quevedo, 2001: 223).

Ambas propuestas, la nulidad matrimonial por el bien de la mujer y la defensa del vínculo por no estimar suficientes las razones del esposo, resultan en cierta medida transgresoras en un momento en el que el sistema jurídico eclesiástico contemplaba esta lógica. Además, la discreción de la protagonista, dadas las violentas circunstancias en las que se ve forzada a demostrarla, le sirve para probar la fortaleza física y moral de las mujeres. Aunque dicho atributo, materializado en su silencio, encaja con las normas de comportamiento dictadas de acuerdo con los parámetros ideológicos de su tiempo, transgrede la idea tradicional de que las mujeres son inferiores en términos físicos y morales, pues no constituye un *exemplum*, sino que su comportamiento se hace extensivo a todas las mujeres.

4. PARALELISMOS CON *LA FORTUNA CON SESO Y LA HORA DE TODOS*: UN QUEVEDO NO TAN DESCONCERTANTE

La crítica ha insistido en el acusado carácter intertextual de la obra quevedesca¹⁵, sostenido por el uso de recursos retóricos y motivos similares y una expresión común. Según Fernández Mosquera (1997: 153-154):

Estas coincidencias, no solamente formales, tendrían que dejar ver, por una parte, bien que los mismos textos significan cosas distintas según las obras y los géneros; o bien que, precisamente por tal coincidencia textual, son una marca explícita de cómo la ideología de Quevedo es coherente. Es difícil mantener que un hombre como Quevedo, tan constante en su estilo, léxico, sintaxis, estructuras, motivos y temas sea tan cambiante en su ideología.

Partiendo de estos presupuestos, la tendencia a ponerse en la piel de los desfavorecidos apreciable en los añadidos de Quevedo a su traducción de las *Controversias* puede relacionarse con las actitudes observadas por Ettinghausen (2017) en *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, obra de la misma época, presumiblemente, que, en palabras del propio Ettinghausen (2017: 99-100), «representa una doble, y casi última, palabra —satírica y política— dentro del corpus quevediano». Como explica, la segunda parte de

¹⁵ Se ocuparon de él Schwartz (1986), Nider (1994) y Fernández Mosquera (1994).

este texto «se expraya casi toda en la escenificación de amplios discursos —y, en algunos casos, debates—, sobre cuestiones de práctica y teoría políticas» (Ettinghausen, 2017: 100). Estas cuestiones abarcan temas como la tiranía y tienen que ver especialmente con seres «humanos considerados tradicionalmente como “inferiores”, como son los indígenas americanos, los negros y las mujeres» (Ettinghausen, 2017: 101), asuntos coincidentes, en parte, con los de las *Controversias*¹⁶.

Concretamente, en el «cuadro» o escena 40 de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* Quevedo incluye un personaje femenino que pronuncia un parlamento que reivindica los derechos de las mujeres y su igualdad en relación con los hombres apoyándose, como afirmó Schwartz (1994: 385), en los argumentos comunes de los discursos en defensa de la mujer que se difundieron en el siglo xvii:

Tiranos, ¿por cuál razón, siendo las mujeres, de las dos partes del género humano, la una que constituye mitad, habéis hecho vosotros solos las leyes contra ellas sin su consentimiento y a vuestro albedrío? Vosotros nos priváis de los estudios, por envidia de que os excederemos; de las armas, por temor de que seréis vencimiento de nuestro enojo los que lo sois de nuestra risa. Habeis constituido en árbitros de la paz y de la guerra y nosotras padecemos vuestros delirios. El adulterio en nosotras es delito de muerte y en vosotros entretenimiento de la vida. Quereisnos buenas para ser malos, honestas para ser distraídos. No hay sentido nuestro que por vosotros no esté encarcelado; tenéis con grillos nuestros pasos, con llave nuestros ojos [...] Más son las que hacéis malas que las que lo son (Quevedo, 2003: 790-792).

Ya López Grigera (1971: 19) lo consideró un «tremendo alegado feminista puesto en boca de una mujer bella» que:

A pesar de las dificultades con que un letrado al que «le chorreaban las barbas» intenta disuadirla de sus peticiones de justicia y equiparación en la república, nos muestran a un Quevedo que parece haber girado acaso más de ciento ochenta grados.

Sin embargo, más adelante señala que el papel que desempeñan estas mujeres es grotesco (López Grigera, 1971: 207, nota 679), lo que, como indicó Ettinghausen (2017: 115), parece contradecir las palabras citadas. Según Czeglédi (2010: 73), podría parecer que «la exposición de los argumentos profeministas

¹⁶ En estas dos obras Quevedo también emplea razonamientos retóricamente similares: frases como «alegas que la vengaste del tirano; mas obligas hoy a que quien la vengare de ti pueda decir que la venga de tirano» (Quevedo, 2001: 222) recuerdan a la siguiente, pronunciada por los indios: «Si a quien nos quitó las Indias se las quitáis, ¡cuánta mayor razón será guardarnos de vosotros que de él!» (Quevedo, 2003: 755).

funciona solamente como subterfugio para facilitar los contraargumentos misóginos», pero la anamorfosis que percibe en el cuadro —anticipada por López Grigera (1975)— puede dar una pista sobre la perspectiva que el autor quiere que adopte el lector: una visión acusatoria hacia los hombres-jueces.

La denuncia del desamparo de la mujer ante la ley es el tema central de este alegato. Entre otros asuntos en los que se materializa la discriminación contra las mujeres, para este discurso Quevedo se fija nuevamente en el adulterio: «El adulterio en nosotras es delicto de muerte y en vosotros entretenimiento de la vida. Quereisnos buenas para ser malos, honestas para ser distraídos» (Quevedo, 2003: 790-791). Este es uno de los temas en los que se evidencian las desigualdades ya no de índole moral, sino ante la ley, entre hombres y mujeres. Y termina con unas palabras en las que se reivindica reparación, las cuales habrían sido consideradas atrevidas «en cualquier país del mundo hasta bien entrado el siglo XIX», como expuso Ettinghausen (2017: 116)¹⁷:

Hoy es día en que se ha de enmendar esto o con darnos parte en los estudios y puestos de gobierno, o con oírnos y desagaviarnos de las leyes establecidas, instituyendo algunas en nuestro favor y derogando otras que nos son perjudiciales (Quevedo, 2003: 791-792).

Esto es precisamente lo que hace Quevedo en su discurso de las matronas. Igual que allí, se pone en la piel de quien aboga por no aplicar la ley, sino por buscar un acuerdo favorable para la víctima femenina, postura que también puede observarse en la controversia en torno a las mujeres víctimas de una violación.

Por otra parte, el ya mencionado discurso quevedesco a favor del hijo de una esclava, del que solo conservamos el título, puede ponerse en relación con el alegato en contra de la esclavitud en *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, el cual, en palabras de Ettinghausen (2017: 110), «es elocuente, persuasivo y, al parecer, está casi enteramente desprovisto de ironías»¹⁸.

Con todo, debe tenerse en cuenta que *La Fortuna con seso y la Hora de todos* es una obra más mediatizada por el género literario al que pertenece, pues es un relato satírico-moral, el cual genera un discurso polifónico y,

¹⁷ Según Juárez (1995: 516) y Ettinghausen (2017: 117-118), aunque al discurso en defensa de los derechos de la mujer le sigue la refutación por parte de un catedrático, la respuesta de este carece de la efectividad del primero.

¹⁸ Sobre este cuadro de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, véase Riandière (1981).

en muchas ocasiones, caricaturesco¹⁹; mientras que las *Controversias* ofrecen menos dudas, pues, al no tratarse de un texto satírico, a mi juicio, contribuye a que se pueda hablar de un Quevedo menos desconcertante políticamente, empleando la expresión de Ettinghausen (2017).

No obstante, cabe hacer algunas salvedades: por una parte, no es posible saber a ciencia cierta hasta qué punto un autor comparte o no las ideas que expone en un texto literario²⁰: suscribo las palabras de Ettinghausen (2017: 126), que podrían aplicarse a las piezas comentadas de las *Controversias*:

No es fácil (es más bien imposible) averiguar hasta qué punto nuestro autor comparte las ideas progresistas que él permite que se pronuncien en *Fortuna*. No obstante, lo que es incuestionable es la necesidad de reconocer que esas ideas se expresan allí, y de una manera harto contundente.

Por otra parte, debe tenerse presente que, aunque trasplantados de su contexto originario, se trata de textos deliberativos cuya finalidad es convencer a un auditorio, objetivo que puede dar lugar a un discurso un tanto hiperbólico. Tal vez, las piezas que traslucen un aparente interés por sostener la igualdad de las mujeres y por condenar la tiranía —no solo como forma de gobierno, sino también como abuso o injusticia cometidos dentro de las relaciones personales— respondan principalmente al deseo de Quevedo de construir discursos novedosos, argumentalmente complejos y retóricamente impactantes en un momento en el que le interesaba especialmente imitar el estilo senequista. Por ejemplo, en su añadido a una controversia en torno a un hombre que venció una batalla con unas armas robadas de una tumba, Quevedo le da voz al sepulcro, a las armas e incluso al propio difunto²¹.

Finalmente, a propósito del tratamiento de las figuras femeninas en la obra grave de Quevedo, Candelas Colodrón (2005: 45) indicó que «podríamos tener la tentación de sugerir que [...] muestra un cierto compromiso con

¹⁹ Véase Fernández Mosquera (1997: 153 y 155), quien advierte de esta pluralidad de voces en los *Sueños* y en *La Fortuna con seso y la Hora de todos* a fin de evitar distorsiones hermenéuticas en la exégesis ideológica a partir de la obra de Quevedo: en concreto, apunta que «permite la convivencia de tonos ideológicos, en apariencia, diferentes; son voces que pueden adjudicarse al satírico o a tipos sociales o morales, siempre distanciados en mayor o menor grado del escritor». De hecho, como señaló el propio Fernández Mosquera (1997: 161), en *La Fortuna con seso y la Hora de todos* conviven con el cuadro mencionado abundantes críticas antifemeninas.

²⁰ El propio Quevedo «se expresará duramente contra la tendencia de algunos historiadores a confundir el sujeto poético con la persona real del autor», como ya observó Schwartz (2001: 1199-1200).

²¹ De hecho, cierra este texto reivindicando su originalidad: «No es novedad achacar los vivos sus invidias a los muertos, mas seralo que los muertos defiendan a los vivos. Será esta acción recuerdo temeroso de la discordia humana, pues se ve quejosa de su propia defensa la república, y un sepulcro y un muerto agradecidos a su despojo» (Quevedo, 2001: 220).

los menos favorecidos. Aunque no sería del todo inconveniente comprender el porqué de estas elecciones», pues dice tener «la impresión de que Quevedo ve en estas figuras, despreciadas por distintas razones, un argumento patético (más sutil o subliminal, si cabe) que exagera, por contraste, la diatriba contra ciertas formas de usurpación del poder». Y concluye que «el propósito ético predomina, pero el pathos derivado de la elección de estas mujeres como *exempla* contribuye a afianzar la eficacia del mensaje». En este sentido, también ante las *Controversias* debemos preguntarnos si el patetismo busca denunciar la situación de los desamparados o, principalmente, la iniquidad de los tiranos de uno u otro tipo.

Por todo ello, parece preferible adoptar una actitud cautelosa; solo de manera muy prudente se podrían extraer conclusiones sobre las ideas políticas y sociales de Quevedo a partir de esta obra, a cuya luz tal vez quepa interpretar como más próximo a su ideología el mencionado cuadro de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*.

CONCLUSIONES

En sus discursos a imitación de las *Controversias* de Séneca, Quevedo expone ideas que contrastan con el pensamiento reaccionario que ha primado en parte de la construcción crítica de su perfil ideológico y con la misoginia que traslucen otros escritos suyos, en muchos casos, exacerbada por las coordenadas del género literario al que pertenecen. Sus añadidos a las *Controversias* constituyen un nuevo ejemplo en el que el escritor denuncia el despotismo y les da voz a los desprotegidos, lo cual encaja con la imagen que sus contemporáneos tenían de él. En concreto, el parlamento de las matronas romanas contiene una contundente crítica de la tiranía —ya que llegan a pronunciar que desearían no haber tenido hijos bajo ese régimen— y un reivindicativo alegato en defensa de la fortaleza física y moral de las mujeres, encareciendo el silencio de la víctima de este caso ante la atroz tortura que describen.

Este discurso se diferencia de los demás textos en los que Quevedo ofrece modelos femeninos virtuosos en varios aspectos: en primer lugar, por el género literario al que pertenece, pues nos encontramos ante un Quevedo serio, no se trata de un texto satírico, como sucede con *La Fortuna con seso y la Hora de todos* —aunque sigue existiendo distancia entre la voz enunciativa y el escritor—, ni de un poema que enaltezca a una figura femenina concreta —como la Virgen o las mujeres alabadas en su poesía encomiástica— o a una

dama descrita desde la perspectiva petrarquista²². En segundo lugar, frente a otras mujeres ejemplarizantes de la obra quevedesca, sobresale la perspectiva que se ofrece en este discurso, pues el autor no privilegia un modelo femenino excepcional por contar con cualidades consideradas varoniles, como Porcia, sino que refuta —aunque muy brevemente— la idea de que todas las mujeres fuesen más débiles que los hombres por naturaleza.

Habida cuenta de la dificultad de extraer de un texto literario el pensamiento de su autor y de que es probable que, al menos parcialmente, viese en estas piezas una oportunidad para practicar sus habilidades retóricas, o bien compartió estas ideas —al menos en la década de los años treinta, antes de su encierro en San Marcos en diciembre de 1639, cuando echa en falta sus *Controversias*— o, cuando menos, le interesó componer un contundente alegato en el que las expuso sin dobleces, a diferencia de lo que ocurre, quizá, en *La Fortuna con seso y la Hora de todos*. En cualquier caso, se trata de un testimonio que, como esta «fantasía moral», atestigua la visión que tenía un sector de la población de una sociedad en crisis.

En suma, este escrito no debe desatenderse a la hora de reconstruir el pensamiento de Quevedo en torno a las mujeres. Podría argumentarse que unas pocas afirmaciones aisladas no son significativas de la representación de estas en su obra, pero contribuyen a la confección del panorama de modelos femeninos presentes en sus textos y han de tenerse en cuenta a la hora de trazar su perfil ideológico. Dicho panorama debe contemplarse en su totalidad, como reivindicaba Fernández Mosquera (1997: 153), considerando el género literario al que se adscriben sus distintos escritos y calibrando hasta qué punto un determinado discurso constituye o no una excepción; de otro modo, se corre el riesgo de privilegiar unos escritos sobre otros —en el caso de Quevedo, las mujeres ridiculizadas en sus obras satírico-burlescas— y extraer conclusiones distorsionadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, María José (2012): «De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del “carpe diem”», *La Perinola*, 16, pp. 17-46.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2012): «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, pp. 47-63.

²² Remito a Alonso Veloso (2012: 38), cuya atención a las lecturas de Quevedo resulta especialmente esclarecedora respecto de la heredada degradación de la hermosura femenina en su poesía amorosa.

- AYALA, Francisco (1969): *Hacia una semblanza de Quevedo*, Santander: Bedia.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2005): «Los *exempla* femeninos en la obra grave de Quevedo», *La Perinola*, 9, pp. 32-54.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2015): «Quevedo en los intelectuales españoles de la Segunda República», *La transmisión de Quevedo*, ed. Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 193-202.
- CARREIRA, Antonio (2000): «El conceptismo en las jácara de Quevedo: “Estábase el padre Ezquerro”», *La Perinola*, 4, pp. 91-106.
- CZEGLÉDI, Aurora (2010): «La anamorfosis semántica en el segundo debate del cuadro XL de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*», *La Perinola*, 14, pp. 69-82.
- DURÁN, Manuel (1978): *Quevedo*, Madrid: Edaf.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2017): «Un Quevedo políticamente desconcertante. Antiimperialismo, antibelicismo, antiesclavitud, antidiscriminación contra negros y mujeres, y una visión utópica, en “La Fortuna con seso y la hora de todos”», *La Perinola*, 21, pp. 99-130.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1994): «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro*, 13, pp. 47-64.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1997): «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 151-169.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2019): «¿Misoginia o tradición? La mujer en la obra de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 23, pp. 331-349.
- GREEN, Otis H. (1960): reseña de Amédée Mas, *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, *Hispanic Review*, 28, pp. 72-76.
- JAMMES, Robert (1967): *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Université de Bordeaux : Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines.
- JUÁREZ, Encarnación (1995): «*La Hora de todos*: ¿ambigüedad calculada o cambio de actitud de Quevedo?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 505-521.
- LEÓN, Luis de (1992): *La perfecta casada*, ed. Javier San José Lera, Madrid: Espasa Calpe.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1971): «Relección de *La Hora de todos* de Quevedo», *Lección inaugural del curso académico 1971-1972*, Universidad de Deusto: Deusto / Bilbao.
- MARAVALL, José Antonio (1982): «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (Una revisión)», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 69-131.

- MAS, Amédée (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París: Ediciones Hispano-Americanas.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1896): *Hombres y mujeres de antaño*, Barcelona: Antonio López.
- PERAITA HUERTA, Carmen (2005): «Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio», *La Perinola*, 9, pp. 151-170.
- PLATA PARGA, Fernando (2000): «Hallazgo de las *Controversias* de Séneca y de otros textos en prosa inéditos de Quevedo», *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, ed. María Elena Artaza Álvarez, Javier Durán Barceló, Carmen Isasi Martínez, Jamile Trueba Lawand, María Victoria Pineda González y Fernando Plata Parga, Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 387-410.
- PLATA PARGA, Fernando (2001): «Edición de las *Controversias* de Séneca, texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 5, pp. 207-275.
- PLATA PARGA, Fernando (2002): «Un texto perdido y recuperado de Quevedo: traducción y paráfrasis de Séneca», *IX Encuentros con la poesía*, Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, pp. 245-263.
- PLATA PARGA, Fernando (2005): «La imagen de la mujer y el amor en Quevedo», *La Perinola*, 9, pp. 13-15.
- QUERILLACQ, René (1987): *Quevedo, de la misogynie a l'antifeminisme*, Nantes: Université de Nantes.
- QUEVEDO, Francisco de (1987): *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid: Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (2001): *Controversias*, ed. Fernando Plata Parga, «Edición de las *Controversias* de Séneca, texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 5, pp. 207-275.
- QUEVEDO, Francisco de (2003): *La Fortuna con seso y la hora de todos. Fantasía moral*, ed. Lía Schwartz, *Obras completas en prosa*, I, 2, dir. Alfonso Rey, Madrid: Castalia, pp. 561-810.
- QUEVEDO, Francisco de (2012): *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. María José Alonso Veloso, *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, V, dir. Alfonso Rey, coord. María José Alonso Veloso, Madrid: Castalia, pp. 641-984.
- QUEVEDO, Francisco de (2020): *Censuras y elogios de obras ajenas*, ed. Alfonso Rey, *Obras completas en prosa. Elogios, polémicas y juicios literarios*, vol. VIII, dir. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia, pp. 383-437.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso (2010): «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin hispanique*, 112, 2, pp. 633-669.
- RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (1981): «Quevedo et le problème de l'esclavage des Noirs dans *La Hora de todos*», *La contestation de la société dans la*

littérature espagnole du Siècle d'Or, Travaux de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail Service des Publications, vol. 17, pp. 165-178.

RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (1994): «Images contrastées de la femme chez Quevedo», *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, ed. Augustin Redondo, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 167-182.

SCHWARTZ, Lía (1994): «La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII», *Images de la femme en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, ed. Augustin Redondo, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 381-390.

SCHWARTZ, Lía (2001): «El Anacreón castellano de Quevedo y las Eróticas de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», *El hispanismo anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI- XVIII)*, *Actas de la Conferencia Internacional Hacia un nuevo humanismo*, ed. José Manuel de Bernardo Ares, Córdoba: Cajasur, pp. 1171-1202.

SÉNECA (2005): *Controversias. Libros I-V*, trad. Ignacio Javier Adiego, Esther Artigas y Alejandra de Riquer, Madrid: Gredos.

SMITH, Paul Julian (1987): *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London: The Modern Humanities Research Association.

TOBAR QUINTANAR, María José (2018): «Las figuras femeninas en los entremeses de Quevedo a la luz de las convenciones del género», *La Perinola*, 22, pp. 289-323.

VALLEJO GONZÁLEZ, María (2012): «Las figuras de Eva y María en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 16, pp. 123-152.

VIVES, Juan Luis (1995): *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. Elizabeth Teresa Howe, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Las resonancias del espacio en el vínculo poético musical

CLARA MARÍA JENSEN SILVA

ORCID: 0009-0000-1072-6954

Resumo

Exame do vínculo interartístico entre música e poesía a partir da noción de espazo interno como principio estruturador. Entendido como forza xenerativa, dito espazo opera mediante proporcións numéricas e tensións que configuran a forma dende dentro. Lonxe de actuar como un contedor pasivo, organiza os elementos verbais e sonoros, modela a experiencia estética e activa resonancias profundas. Na súa converxencia, ambas artes trazan unha rede de relacións significativas que articulan o simbólico, o perceptivo e o material nun campo expresivo compartido.

Palabras chave: poesía, música, arquitectura, espazo, número.

Resumen

Examen del vínculo interartístico entre música y poesía a partir de la noción de espacio interno como principio estructurador. Entendido como fuerza generativa, dicho espacio opera mediante proporciones numéricas y tensiones que configuran la forma desde dentro. Lejos de actuar como un contenedor pasivo, organiza los elementos verbales y sonoros, modela la experiencia estética y activa resonancias profundas. En su convergencia, ambas artes trazan una red de relaciones significativas que articulan lo simbólico, lo perceptivo y lo material en un campo expresivo compartido.

Palabras clave: poesía, música, arquitectura, espacio, número.

1. INTRODUCCIÓN A LA NOCIÓN DE ESPACIO EN EL ARTE MUSICAL Y POÉTICO

En el cruce entre la poesía y la música —dos formas artísticas tradicionalmente comprendidas como expresiones temporales—, emerge una categoría clave que permite repensar sus estructuras desde una perspectiva más amplia: el espacio.

Si bien ambas comparten su devenir en el tiempo —el ritmo, la sucesión, la espera, también se despliegan en territorios donde el sentido se construye

a partir de estructuras invisibles. Estas no solo suenan o se leen: también se inscriben, se despliegan, ocupan lugar. La disposición del poema en la página, la propagación del sonido en la arquitectura o la implicación corporal del oyente evidencian que tanto la poesía como la música no solo se desarrollan en el tiempo, sino que también construyen espacio. La poesía, como la música, ocupan un lugar, más allá de su discursividad temporal.

Mientras que el espacio externo ha sido ampliamente explorado en el análisis artístico, —nos referimos a su escenificación, su visualidad, su proyección en el entorno—, este artículo propone un cambio de enfoque: analizar el espacio interior, el latente, el que organiza desde dentro. Un espacio que no contiene, sino que genera: principio invisible de la forma y del sentido.

Hablamos de un espacio que surge de la organización numérica de los elementos y que actúa como principio generativo tanto en lo poético como en lo musical. Este enfoque, en sintonía con la tradición pitagórica, concibe la forma musical y poética como manifestación del número. Desde esa lógica proporcional, el espacio no es un mero contenedor, sino el resultado de una organización interna que se expande como una fuerza estructuradora.

Número y sonido, componentes primordiales de lo musical y lo poético, pueden considerarse factores estructurantes del espacio y el tiempo, respectivamente: los números proporcionan estructura y orden; el sonido, experiencia temporal. Esta categoría —el espacio—, entendida en un sentido más amplio, ofrece una clave interartística para examinar cómo ambas artes materializan, inscriben y articulan su experiencia en relación con lo sensorial, lo corporal y lo simbólico.

¿Qué sucede cuando concebimos el espacio no como una mera extensión pasiva, sino como una fuerza generativa que configura el encuentro entre poesía y música? Esta perspectiva abre un nuevo horizonte de estudio: el espacio, entendido como una categoría interartística, no solo enmarca, sino que estructura desde dentro la creación y la percepción de ambas artes. Más allá de su dimensión física o escénica, el espacio organiza el lenguaje, modela la voz y articula el sonido, incidiendo directamente en la construcción de sentido.

En este marco, la resonancia revela la lógica espacial que subyace en la forma poética y musical: activa relaciones internas, enlaza elementos distantes y despliega una red de tensiones que configuran una experiencia estética compleja, simultánea y profunda.

Para desarrollar esta hipótesis, el recorrido se estructura en varias secciones complementarias. En primer lugar, se presenta un marco teórico que retoma discusiones clásicas y contemporáneas en torno al estatuto del espacio

en las artes. A continuación, se exploran las formas espaciales que adopta la poesía desde su configuración interna, que abarca tanto su disposición gráfica como la performatividad implícita en su lectura. En un segundo movimiento, se aborda la espacialidad en la música, considerada desde la organización compositiva y la experiencia de escucha, para culminar en un estudio de caso: el *Viderunt Omnes* de Pérotin (1160–1230), obra paradigmática en la que se entrelazan el espacio poético, musical y arquitectónico como fuerzas que estructuran una experiencia inmersiva. Finalmente, se menciona la voz como fenómeno corpóreo, capaz de articular dimensiones espaciales y temporales, y de revelar la corporeidad como eje de resonancia entre ambas artes.

Queremos analizar las operaciones estéticas en las que el espacio deviene forma, experiencia y pensamiento. Más allá de las delimitaciones disciplinares, se plantea una lectura —y una escucha— que concibe el espacio no como un vacío para ser ocupado, sino como un campo dinámico de relaciones sensibles, materiales y significantes. Esta perspectiva orientará el análisis de la obra seleccionada, con atención a las configuraciones espaciales tanto en lo sonoro como en lo verbal, desde una mirada transdisciplinar.

Este artículo desarrolla un análisis de caso incluido en mi tesis doctoral (Jensen Silva, 2021) centrada en el espacio como principio estructurador en la relación entre música y poesía.

1. 1. El espacio en la estética clásica y moderna

La reflexión sobre el espacio en la tradición estética occidental tiene sus raíces en la filosofía griega, especialmente en Aristóteles (Física IV, 1995) quien lo define como el *tópos*: el lugar ocupado por un cuerpo o el contenedor de un objeto. Esta concepción perduró durante siglos como una categoría estática, subordinada a la materialidad de los objetos.

Con la modernidad, este paradigma se transforma radicalmente. Kant convierte el espacio en una forma a priori de la sensibilidad, es decir, en una condición estructurante de la experiencia. En la *Crítica de la razón pura* (1781), el filósofo sostiene que el espacio no es una propiedad empírica del mundo exterior, sino una estructura interna que organiza nuestras percepciones (Kant, 2005: 44).

Este cambio conceptual tuvo amplias repercusiones en el pensamiento estético: el espacio deja de concebirse como un fondo neutro para entenderse como un agente activo que configura el sentido. Con el giro fenomenológico, especialmente en Merleau-Ponty (1985), el espacio ya no se percibe como algo externo al sujeto, sino como un horizonte vivido, inseparable del cuerpo

y de la percepción. Para Merleau-Ponty, el cuerpo no está simplemente en el espacio: lo habita, lo constituye.

Desde esta perspectiva, el espacio se presenta como una construcción relacional, generada en la interacción entre cuerpo y mundo. Esta visión influye decisivamente en la teoría estética contemporánea, en la que el espacio se entiende como una condición dinámica y fluctuante, moldeada por las relaciones entre obra, cuerpo y entorno.

En el ámbito de lo sonoro, esta concepción se traduce en la noción de espacios auditivos: entornos perceptivos que emergen a partir de la espacialización del sonido y de su interacción con la corporalidad del oyente. Escuchar, en este marco, no es solo percibir: es habitar un espacio sensible construido por y para la experiencia.

En el arte contemporáneo, la categoría de espacio ha adquirido un lugar central, especialmente en aquellas prácticas intermediales que desdibujan los límites entre disciplinas. Según Irina Rajewsky (2005), la intermediariedad implica una interacción estructural entre medios que transforma tanto la configuración formal como la experiencia perceptiva de la obra. En este contexto, el espacio ya no se reduce a una dimensión visual o arquitectónica: se vuelve multidimensional, perceptivo y material.

Instalaciones, performances, arte sonoro y poesía digital encarnan esta transformación. En estas prácticas, el espacio no actúa como mero soporte, sino como un componente expresivo activo: estructura la experiencia, condiciona el gesto y activa la participación del espectador.

Las tecnologías digitales amplían aún más este repertorio: entornos inmersivos, tipografías móviles, sonidos tridimensionales y textos generativos convierten al espacio en un campo de acción simbólico. Deja de ser algo que simplemente se representa para convertirse en algo que se produce. Así comprendido, el espacio permite pensar las relaciones interartísticas como configuraciones sensibles, donde lo visual, lo sonoro y lo corporal se entrelazan en una experiencia integrada.

No obstante, la mayoría de estos enfoques han centrado su atención en el espacio externo: el entorno en el que la obra se sitúa, se activa o es percibida. Este nivel —aunque decisivo para la experiencia estética— no agota la complejidad espacial de la obra. Quedan aún sin explorarse de manera sistemática los modos en que el espacio opera desde dentro: como principio generativo, como lógica numérica o formal que organiza las relaciones internas del ritmo, del lenguaje y de la percepción.

En este sentido, el concepto de espacio inmanente —aquel que estructura la obra desde su interior— permanece relativamente desatendido en el pensamiento estético, pese a su centralidad en prácticas como la composición musical, la métrica poética o la arquitectura de las formas sensibles. Este trabajo se propone indagar precisamente en esa dimensión: el espacio como fuerza generativa, capaz de articular relaciones entre lo verbal, lo sonoro y lo corporal, más allá de su manifestación visible o fenoménica.

En las secciones siguientes se analizarán las formas específicas en que la poesía y la música despliegan estas lógicas espaciales, a fin de introducir una propuesta propia sobre el “espacio interno”: su organización proporcional, su proyección estética y su potencial para articular lenguajes en simultaneidad. A través de un enfoque transdisciplinar, se explorarán las configuraciones espaciales que emergen tanto en lo sonoro como en lo verbal, como base de una experiencia estética expandida.

1.2. Arquitecturas del sentido: el espacio interno en la forma musical y poética

La mousiké, para los antiguos griegos, integraba tiempo y espacio, sonido y número: un arte total cuyo orden encarnaba la armonía del cosmos. Según los pitagóricos, y más tarde Boecio en su tratado: *De Institutione Musica* (500-523 d. C.), la música es número en movimiento, capaz de organizar tanto el universo como el alma:

La música especula sobre los números en cuanto que relacionados con otros números. Los sonidos, en efecto, se articulan y relacionan entre sí, como cualquier número con otro número, según una proporción, una *ratio*, un *logos*. Conocer, por tanto, este sistema proporcional es la vía de acceso al conocimiento de la esencia de las cosas; la *ratio* que articula los sonidos musicales encierra la clave de la *ratio* que estructura tanto al hombre como al universo que lo rodea (Boecio, 2009: 301, 12-27).

Desde esta perspectiva, número y sonido —componentes esenciales de lo poético y lo musical— pueden entenderse como factores estructurantes del espacio y del tiempo. El número proporciona la forma, la proporción y el orden: no solo en el ámbito espacial, sino también como fundamento del ritmo, que es su manifestación en el tiempo. El sonido, a su vez, encarna esa estructura numérica como experiencia sensible y temporal. Ambas dimensiones operan como fuerzas simbólicas que permiten la creación del mundo y su comprensión.

Este enfoque dual permite identificar una constelación de resonancias que atraviesan todos los planos de la experiencia humana: física, emocional,

intelectual y espiritual. Explorar esas resonancias en el análisis poético-musical conduce a una comprensión más profunda y unificada de sus vínculos.

Establecer parámetros espaciales —que se abordarán más adelante— permitirá identificar cómo se manifiestan las relaciones estructurales no secuenciales dentro de una obra poética o musical, y cómo estas configuran una arquitectura significativa. La interconexión de estos elementos configura un entramado dinámico de relaciones simultáneas, que articulan un flujo de actividad constante entre el espacio y el tiempo.

En poesía, considerar la dimensión espacial permite identificar formas que no se rigen exclusivamente por una lógica lineal, favoreciendo asociaciones semánticas abiertas y complejas. Esta espacialidad no se añade desde fuera, sino que opera como una estructura latente que organiza internamente la disposición del texto, el ritmo perceptivo y la producción de sentido.

La distancia o lejanía entre los planos semántico y sintáctico —producida por diversos procedimientos retóricos— puede generar tensiones expresivas de gran intensidad. Como señala López Cano (2000:102 y ss.), la figura retórica altera la lógica discursiva mediante recursos que se apartan de las normas de la *Puritas* y la *Perspicuitas*. Esta dislocación del lenguaje estimula la aparición de relaciones espaciales dentro del plano compositivo.

En el año 1945 Joseph Frank publica un artículo titulado «Spatial Form in Modern Literature», cuyo objeto era poner de relieve la percepción espacial dominante en algunas obras de la narrativa moderna. Según los análisis de Joseph Frank, este método lo utiliza Eliot en su poema *The waste Land*; aquí puede observarse cómo las secuencias sintácticas dan paso a una estructura que depende de la percepción de las relaciones de yuxtaposición entre grupos de palabras (Frank, 1945: 225). A partir de este método de composición, la comprensión se produce de forma simultánea y solo a partir de este tipo de relaciones el significado se recibe de forma adecuada. Desde una lectura lineal estas relaciones carecerían de sentido. De esta nueva consideración de lo poético surge una forma de poesía fragmentaria (Frank, 1945: 230). Estos artistas consideran que el poema puede percibirse discursiva y espacialmente, es decir, el lector recibe la obra no como una sucesión de acontecimientos, sino como un conjunto de ideas y de relaciones que se producen de forma simultánea y se perciben en el instante, provocando en el receptor un fuerte impacto emocional. Para Joseph Frank, la forma estética de la moderna poesía se basa en un espacio lógico que exige una completa reorientación en la actitud del lector hacia el lenguaje, ya que el significado de las relaciones se completa solo por medio de una percepción espacial.

La poesía, al tensar y desplazar los límites del lenguaje, produce lo que Domínguez Rey denomina una «violación creativa que genera un nuevo y separado orden» (2018: 26). En este marco, tropos e isotopías actúan como redes de coherencia que no dependen de la progresión secuencial.

En su tesis doctoral, *Convergencia de parámetros lingüísticos y musicales de poética*, Eloísa de Guzmán Alonso (2017: 243) concluye que las isotopías admiten configuraciones múltiples—verticales, horizontales, cíclicas, progresivas o isomorfias—, lo que permite establecer relaciones no lineales entre los elementos del texto. En particular, el análisis de isotopías semémicas revela una dinámica interna en la que el significado se construye por ramificaciones y resonancias simbólicas, más que por acumulación sintagmática. En palabras de Guzmán Alonso:

A partir de estas relaciones internas y subyacentes se crea el movimiento perpetuo del poema, que a la vez expone y niega lo que pretende significar [...] es indudable la revelación de una dimensión temporal (un antes y un después lógicos) y espacial (oposición de un aquí versus allí) (2017: 244).

Así, el concepto de isotopía semémica introduce una lógica constructiva que hace del significado una arquitectura de relaciones transversales. La poesía, desde este enfoque, se concibe como una forma con estructura arquitectónica, donde los versos no avanzan linealmente, sino que se entrelazan en un sistema relacional dinámico. Su sentido no es fijo, sino que se transforma y renueva en función de las conexiones que el lector activa en cada lectura.

Desde esta perspectiva, la estructura espacial no funciona como un marco rígido que delimita, sino como una red viva y dinámica que amplifica las posibilidades expresivas de lo poético, abriendo múltiples caminos interpretativos. El resultado es una arquitectura de sonidos e ideas entrelazadas que genera una experiencia envolvente de expansión armónica y profundidad, activando en el lector una percepción casi arquitectónica de la obra.

La poesía, en tanto forma, se significa a sí misma. Como afirma José Ángel Valente: «Tal es la vía única que en la escritura lleva a lo poético, a la forma como repentina y libre manifestación» (2008: 275).

Esta dimensión estructural se manifiesta de manera especialmente clara en el ritmo, entendido no solo como sucesión temporal, sino como expresión dinámica de una organización espacial interna. Según Matila Ghyka, el ritmo puede concebirse como una «transposición rigurosa del espacio al tiempo», una forma de simetría vivida que configura «una trama, una celosía de elementos consecutivos numerables» (1978: 146).

Bajo esta óptica, la arquitectura poética se sustenta en proporciones, repeticiones, intervalos y encadenamientos que operan simultáneamente en lo sonoro, lo visual y lo simbólico, ampliando el campo de significación y potenciando su resonancia estética.

Si en poesía el componente lingüístico impone ciertas limitaciones a la expansión espacial del sentido, en la música esas restricciones se disuelven: las relaciones espaciales pueden desplegarse con mayor libertad y complejidad. Desde la antigüedad, la música ha estado estrechamente vinculada a la arquitectura, no solo en un sentido metafórico, sino estructural. Ambas disciplinas comparten principios formales como la simetría, la proporción, la modulación, la densidad o el ritmo, que operan simultáneamente en el espacio y el tiempo como organizadores de experiencia.

Términos como textura, dirección, distancia, contraste o tensión poseen un doble anclaje: describen propiedades tanto musicales como arquitectónicas, revelando una afinidad estructural profunda entre ambas formas. En este sentido, resulta especialmente relevante la tesis doctoral de Clerc González (2003), sobre las relaciones entre la música y la arquitectura, en la que se examina cómo los principios compositivos de la arquitectura encuentran correlatos en la escritura musical, y viceversa, proponiendo un modelo de análisis transdisciplinar basado en categorías espaciales compartidas.

Esta convergencia sugiere que la música no solo se desarrolla en el tiempo, sino que también puede concebirse como una forma construida en el espacio: una arquitectura sonora en la que las relaciones entre alturas, duraciones y timbres configuran estructuras percibidas como volúmenes, trayectorias o planos. Desde esta perspectiva, la música ofrece un terreno fértil para pensar el espacio interno como una organización viva de fuerzas: una red de tensiones y proporciones capaz de generar sentido sin depender del referente lingüístico.

Este dinamismo es lo que permite que una obra musical o poética se transforme con cada interpretación, abriendo espacio a nuevas emociones y significados. Desde esta perspectiva, cuando música y poesía interactúan, no solo amplían sus posibilidades expresivas, sino que potencian una escucha individual, basada en la captación relacional y activa del oyente.

La relación entre sus elementos no se limita a definir una estructura: le otorga vida, profundidad y capacidad de resonancia. La interacción poético-musical construye así un campo expandido de percepción, donde lo simbólico, lo emocional y lo formal se entrelazan, generando un espacio sensible en perpetua apertura.

Desde esta base teórica y estética, se impone ahora el análisis de un caso paradigmático en el que las relaciones entre espacio, número y sonido se materializan con ejemplar claridad. La obra *Viderunt Omnes*, de Pérotin (1160-1230), permite observar cómo la arquitectura musical puede encarnar estructuras simbólicas profundas, integrando poesía, geometría y contemplación en una experiencia sonora total.

2. HACIA UNA METODOLOGÍA ESPACIAL DEL ANÁLISIS POÉTICO-MUSICAL

Esta sección presenta una propuesta metodológica para el análisis poético-musical basada en la noción de espacialidad interna: un conjunto de relaciones dinámicas, contrastivas y estructurales que configuran la organización formal de la obra, más allá de su desarrollo secuencial.

Frente a una percepción lineal del contenido —centrada en la sucesión temporal de versos o eventos sonoros—, se propone aquí una lógica relacional distribuida, donde tensiones internas, resonancias cruzadas y correlaciones formales configuran una red significativa no lineal. Esta perspectiva permite concebir la obra como una arquitectura activa, en la que el sentido emerge del entrecruzamiento de elementos dentro del espacio compositivo, y no únicamente de su progresión temporal.

Siguiendo la intuición de Hans Mersmann, se parte de la premisa de que el contenido de una obra no se agota en sus signos visibles o audibles, sino que se constituye en la interacción de las fuerzas que estos activan (en Harley 1994: p. 78). Esta lógica espacial puede aplicarse tanto a la música como a la poesía. En esta última, como ya se indicó, la distribución de isotopías, tropos y figuras retóricas configura una arquitectura semántica que desborda el orden lineal del lenguaje.

Para abordar el análisis de obras músico-vocales desde esta perspectiva, es necesario, en primer lugar, examinar cómo se manifiesta el espacio interno en la música y en la poesía por separado. Solo a partir de este análisis individual es posible establecer analogías estructurales y relaciones significativas entre ambas formas.

En este marco, se propone una guía metodológica articulada en torno a tres categorías espaciales fundamentales: *contraste* y *resonancia*, *distancia* y *dirección*. Estas permiten identificar correspondencias entre las lógicas compositivas de lo musical y lo poético, revelando una gramática común basada en tensiones dinámicas y configuraciones relacionales. Cada categoría activa formas específicas de interacción entre los elementos verbales y sonoros, y funcionará como eje articulador del análisis que sigue.

El *contraste* —ya sea rítmico, tímbrico o conceptual— genera textura, densidad y tensión tanto en lo musical como en lo poético. Estas tensiones se manifiestan a través del fenómeno de la resonancia, que revela la relación espacial entre los elementos que conforman una obra. En este marco, la sonoridad activa resonancias perceptivas que se desprenden de los contrastes entre los sonidos o las imágenes, tanto en música como en poesía. Al respecto, resulta especialmente esclarecedora la observación de Roman Jakobson: «los sonidos no se suceden, sino que se entrelazan, por lo que uno de ellos que suceda a otro puede articularse simultáneamente con este último o incluso en parte ante él» (Jakobson, 1988: 50). Esta idea sugiere una percepción simultánea que incide directamente sobre la experiencia rítmica y sonora.

En música, la densidad sonora —entendida como la acumulación o dispersión de eventos acústicos— produce efectos expresivos intensos. Este contraste de densidades se articula, por ejemplo, en modelos analíticos como la teoría de grafos aplicada al sonido. Merece interés el trabajo que sobre ello ha realizado el compositor y pianista Kris Lennox en relación con la densidad sonora en la música¹.

En poesía, por otra parte, los contrastes de densidad se expresan en la mayor o menor concentración de recursos rítmicos, fonéticos o semánticos. Un verso cargado de aliteraciones, imágenes y ritmo puede así contraponerse a otro de sintaxis escueta y tono desnudo, generando un juego dinámico de tensiones perceptivas.

Esta dinámica de contrastes rítmicos y sonoros configura una textura particular, que, como afirma Gaston Bachelard, «tiene un efecto sobre el ser y el cuerpo» (Bachelard, 2000: 8). La textura, en ambas formas artísticas, se activa mediante el contraste, cuya percepción es intensa, material y diversa.

En este sentido, el arquitecto Clerc González, en su tesis doctoral sobre las relaciones entre música y arquitectura, propone una analogía entre la textura sonora y la superficie arquitectónica:

Respondemos a lo que percibimos como una superficie musical de la misma forma en que reaccionamos ante cualquier superficie textural, una pared o una estatua de mármol. Lo que oímos como «suave» en música resulta de los sonidos ligados, conectados, donde las transiciones ineludibles entre los tonos están minimizadas,

¹ Según los estudios de Kriss Lenox, cuando escuchamos un acorde, escuchamos todas las relaciones que se producen entre las notas de dicho acorde. Las relaciones entre los sonidos de un acorde multiplican la sonoridad en función del número de notas que forman parte de ese acorde. Un acorde de tres notas tiene siempre tres intervalos que suenan simultáneamente. Si en el acorde hay cuatro notas, los intervalos que suenan son 6. Si son 5 las notas del acorde, la densidad armónica es de 10 intervalos, y así sucesivamente.

a veces, por el deslizamiento entre alturas, al que los italianos llaman portamento, que es, literalmente, un transporte de un tono de una altura a la siguiente, que estructura una de las ficciones más caras a la música: la ilusión del flujo continuo. La aspereza o texturación en música es producto de la articulación en staccato, ataques de notas (donde algunos elementos de sonido extraño están siempre presentes), acentos, puntuación, rítmica, descansos que interrumpen el flujo musical, yuxtaposición de timbres contrastantes; de hecho, cualquier cosa que dé la noción de discontinuidad. La similitud con la arquitectura es sorprendente (González, 2003: 490).

Esta correspondencia entre superficie musical y superficie arquitectónica refuerza la idea de que la textura —sea sonora o verbal— no es solo una cualidad estética, sino una configuración material que articula el espacio perceptivo de la obra.

La *distancia*, tanto melódica como armónica, se vincula en música con los centros tonales, estableciendo distintos grados de tensión. También se manifiesta en la relación entre alturas sonoras —a través de los intervalos— o en la separación entre registros graves y agudos, condicionando así la arquitectura del discurso musical.

Asimismo, las dinámicas no solo intensifican la expresividad del sonido, sino que modelan activamente su percepción espacial: pueden sugerir cercanía o lejanía, generar sensaciones de profundidad o relieve y establecer jerarquías dentro de la estructura musical. En este sentido, contribuyen a la construcción de una espacialidad sonora compleja, móvil y perceptible.

Este tipo de efectos será ampliamente explorado por compositores del siglo xx, como György Ligeti en *Atmosphères* (1961), donde las texturas densas, la superposición de capas y la ausencia de una línea melódica clara configuran un espacio envolvente, comparable a una pintura abstracta compuesta por estratos sonoros.

En poesía, estas tensiones espaciales se manifiestan: mediante dislocaciones semánticas o separaciones sintácticas que interrumpen la linealidad del verso. Esta fragmentación genera una espacialidad interna, una disposición más abierta, donde el sentido se construye por acumulación, corte o desplazamiento. Así, tanto en la música como en la poesía, la distancia no se limita a señalar una separación: es una forma de tensión generadora que reconfigura el espacio de la obra.

La *dirección*, en tanto principio de organización, articula la obra como un cuerpo en movimiento cargado de sentido. En música, se manifiesta mediante progresiones tonales, desplazamientos melódicos o dinámicas que

orientan la escucha. En poesía, se expresa a través de estructuras sintácticas o visuales que modifican la linealidad habitual del lenguaje.

A lo largo del siglo xx, la poesía ha explorado la direccionalidad del mensaje mediante procedimientos formales como acrósticos, caligramas o laberintos tipográficos. Estas estrategias, presentes en el simbolismo tardío y las vanguardias históricas —futurismo, dadaísmo—, encuentran en autores como Apollinaire o Mallarmé una elaboración singular, donde la disposición gráfica transforma el modo de leer y percibir el poema.

Una técnica especialmente reveladora en este contexto es el palíndromo, presente tanto en juegos poéticos como en composiciones musicales. Al permitir una lectura reversible, subvierte la direccionalidad convencional del lenguaje y estimula una percepción circular del mensaje. Esta inversión dinámica introduce una lógica espacial que interrumpe la progresión lineal, transformando el tiempo en estructura, y la lectura en una experiencia visual, sonora y simbólicamente expandida.

Cuando dos artes colaboran para conformar un complejo interartístico —como en el encuentro entre música y palabra— se produce una auténtica transferencia intermedial: los efectos expresivos se desplazan, se reformulan y se potencian mutuamente, generando una ósmosis estética que amplía sus respectivos horizontes semánticos. Este enfoque relacional permite comprender cómo música y poesía no se yuxtaponen simplemente, sino que interactúan activamente en la construcción de una experiencia artística compartida.

Su integración da lugar a un espacio dinámico donde las estructuras internas no solo articulan el contenido, sino que activan una experiencia estética intersensorial. En ese cruce emerge una arquitectura simbólica en la que el significado se multiplica por resonancia e interacción. El análisis de obras músico-poéticas revela así su vitalidad como formas vivas, capaces de encarnar una síntesis estética donde las aspiraciones del músico-poeta —simbólicas, emocionales o espirituales— se manifiestan en una red de relaciones internas en constante devenir.

Ese ajuste comienza con la correspondencia entre sílaba y nota: unidades medibles y entonables que comparten una misma naturaleza numérica. Este primer nivel de sincronía actúa como principio organizador de una red de tensiones rítmicas que recorren la obra tanto vertical como horizontalmente. Sobre esta base se articulan otras capas estructurales —melódicas, armónicas, sintácticas— que interactúan entre sí de forma dinámica.

En su interior se configuran campos relacionales: redes de referencias internas, tramas de significación, órdenes diversos que se entrelazan en el discurso poético-musical. La actividad de los elementos —con sus múltiples direcciones, intensidades y ritmos— enriquece el campo semántico: lo afirma, lo expande, lo matiza o lo contradice.

El estilo, junto con la expresión y la carga emocional, conforma una manera singular de organización del material artístico. Esta organización se manifiesta en todos los niveles estructurales —rítmico, melódico, armónico, semántico y formal— que componen su arquitectura global. A través de estas relaciones se materializa una intención estética que unifica los principios compositivos y expresivos del entramado poético-musical.

Desde estas bases conceptuales, podemos ahora observar cómo las lógicas espaciales se actualizan en el vínculo músico-vocal de una obra concreta. La voz, como mediadora entre música y palabra, juega aquí un papel fundamental: es el lugar donde el número se encarna, donde la proporción se vuelve cuerpo y vibración.

La actualización de la obra músico-vocal incorpora la voz como eje de unión entre cuerpo, sonido y espacio. Las resonancias vocales surgen de la geometría interna del cuerpo: cavidades, tejidos y espacios que amplifican y modulan el sonido. La voz no emana de un punto fijo, sino de un entramado resonante —pecho, garganta, cráneo— que configura su propio espacio acústico. Cuando esta arquitectura corporal entra en diálogo con la espacialidad arquitectónica —como la de una catedral—, se produce una doble resonancia: interna y externa. La vibración no solo intensifica la experiencia sonora y sensorial, sino que activa y hace perceptible la estructura misma del edificio, revelando su geometría oculta y volviéndola casi visible. Esta confluencia entre cuerpo y entorno manifiesta cómo número y proporción actúan como principios unificadores de la experiencia sonora y poética.

En este marco, la obra *Viderunt Omnes*, de Pérotin, resulta paradigmática: su estructura musical recoge las proporciones de la arquitectura gótica para acoger, en su forma sonora, el contenido sagrado del texto litúrgico.

3. ARQUITECTURA SONORA Y CONCEPCIÓN DEL TIEMPO EN EL *VIDERUNT OMNES* DE PÉROTIN

Pérotin el Grande (Perotinus Magnus, 1160–1230) inaugura una nueva concepción del tiempo musical, basada en su mensurabilidad y segmentación. Al objetivar el tiempo, lo geometriza y lo somete a una organización humana precisa, en contraste con la fluidez libre y espiritual del canto gregoriano.

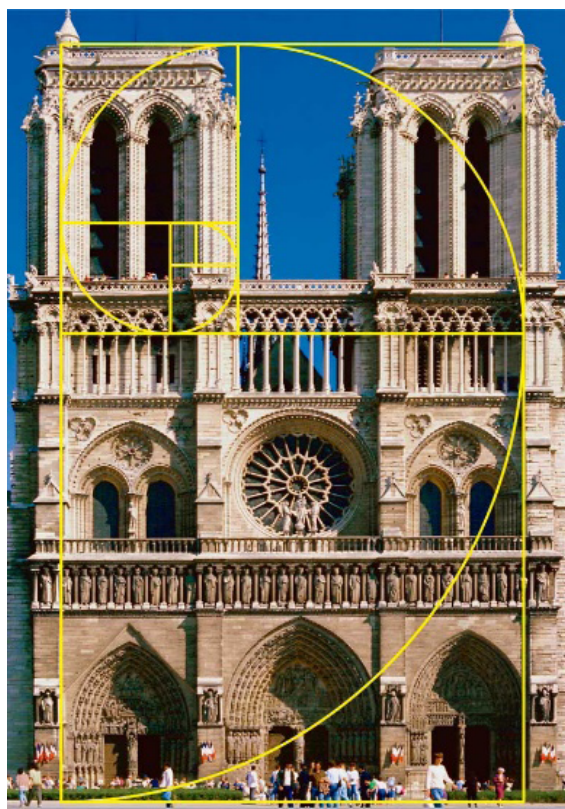
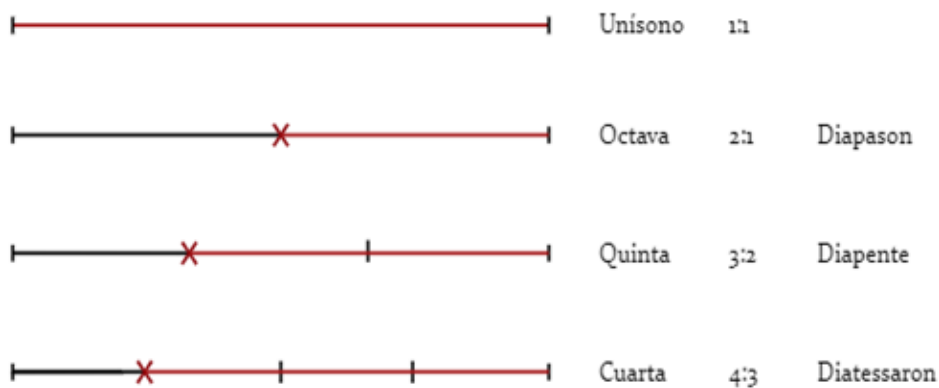
Esta innovación, como señala el musicólogo Craig Wright, constituye uno de los momentos fundacionales del pensamiento musical arquitectónico en la Edad Media (Wright, 1989).

El compositor organiza el sonido de forma vertical, desarrollando estructuras complejas y equilibradas basadas en fracciones rítmicas. Del mismo modo que la catedral se construye mediante la repetición de módulos arquitectónicos (arcos, bóvedas, contrafuertes), la música de Pérotin se edifica sobre fórmulas melódicas y rítmicas que se reiteran y expanden en sentido vertical, dando lugar a una auténtica arquitectura sonora:

	Yambo □ ↓
	Troqueo ↓ □
MODOS RÍTMICOS	Tríbraco □ □ □
	Dáctilo ↓. □ ↓
	Anapesto □ ↓↓.
	Moloso ↓. ↓. ↓.

Viderunt Omnes es un *organum*² a cuatro voces —*tenor*, *duplum*, *triplum* y *quadruplum*—, cuya organización responde a principios arquitectónicos rigurosos. Estas correspondencias no eran meramente técnicas, sino profundamente simbólicas: la disposición ordenada de los sonidos representaba el orden armónico del cosmos, en línea con la concepción pitagórica y boeciana de la música como imagen del mundo (fig.1):

² Hemos analizado la partitura en la correspondiente edición de Philippus Legge MMVII.



(Fig.1) Consonancias de la escala musical pitagórica: correspondencias proporcionales en la fachada oeste de la catedral de Notre Dame³.

³ Imagen de libre acceso, CC, de la catedral de Notre Dame recogida de internet, acompañada del gráfico extraído de la obra: *Del tiempo al espacio. Diccionario gráfico comparado entre música y arquitectura*, de Héctor Egido Jiménez (2017).

En la unión de música y texto las palabras sagradas constituyen el cimiento o tenor de un nuevo reino construido justa, armónica y geométricamente. La distribución del espacio en esta obra está entendido a la manera de un geómetra que crea combinaciones entre los sonidos para crear su arquitectura.

3.1. La estructura del salmo como matriz espacial del significado

El texto del *Viderunt Omnes*, compuesto a partir de los versículos 3, 4 y 2 del Salmo 98, condensa como núcleo temático el acontecimiento de la revelación:

*Viderunt omnes fines terrae.
Salutare Dei nostri.
Jubilare Deo omnis terra:
Notum fecit Dominus salutare suum:
Ante conspectum gentium
revelavit justitiam suam*⁴.

Su forma presenta rasgos que invitan a una lectura más espacial que secuencial: el estilo fragmentado, la estructura paralelística y la acumulación de analogías suspenden la linealidad narrativa, abriendo un campo semántico que se irradia en múltiples direcciones.

Una lectura espacial no avanza en línea recta ni de modo cronológico, sino que privilegia relaciones por proximidad semántica, eco formal o resonancia visual. La impersonalidad del enunciado y la elipsis intensifican este carácter contemplativo, generando una experiencia mística, sensorial y plástica.

La disposición del texto activa redes de resonancia interna: *Viderunt omnes fines terrae* se vincula con *omnis terra* y *conspectum gentium*; *Dei, Deo* y *Dominus* refuerzan la identidad divina mediante variaciones formales. Los versículos resuenan entre sí, conformando un espacio semántico sustentado más en la reiteración y el eco que en una progresión argumental.

La concisión y el uso de la elipsis abren huecos de sentido desde los cuales emergen contenidos latentes asociados a la historia bíblica, aunque no explícitos en el texto. Estas asociaciones no lineales disuelven el relato temporal y generan un estado de contemplación espacial, donde el sentido no progresa: aparece.

⁴ «Los confines de la tierra. / Han contemplado / la victoria de nuestro Dios. / Aclama a Dios toda la tierra: / El Señor da a conocer su salvación: / A la vista de las naciones / Ha revelado / su justicia» (traducción recogida de *Salmos*, en *Sagrada Biblia*. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, BAC).

En síntesis, la inmediatez del discurso textual sugiere la presencia constante y activa de un Dios que no se anuncia: ya está presente. La forma breve y condensada del rezo no relata un evento, sino que lo sitúa, lo fija, lo vuelve visible. La revelación no se espera ni se anticipa: se encarna. Así, la estructura del texto cristaliza el acontecimiento divino y lo convierte en un espacio perceptible, habitable, resonante.

Sobre esta arquitectura verbal —densa, simbólica y reverberante— recaerá ahora el desafío compositivo: ¿cómo traducirá Pérotin, en términos sonoros, el acontecimiento de la revelación? ¿De qué modo la música podrá contener, expandir o encarnar las palabras sagradas del salmo? A partir de aquí, se abre el espacio para observar cómo la forma musical afrontará esta tarea: construir, desde el sonido, una arquitectura que esté a la altura de lo revelado.

3.2. Organización arquitectónica del discurso sonoro

Como ya se anticipó en la introducción de este bloque de contenido, la obra polifónica de Perotin se desarrolla en dirección ascendente, construida desde abajo hacia arriba a través de la organización simultánea de cuatro planos vocales. El orden horizontal del discurso se estructura según los modos rítmicos; el orden vertical, por su parte, se rige por proporciones armónicas basadas en intervalos numéricos: quinta, cuarta y octava. A ello se suman, posteriormente, otras armonías vinculadas a la arquitectura, como la tercera menor o la sexta, todavía poco frecuentes en el lenguaje musical de la época.

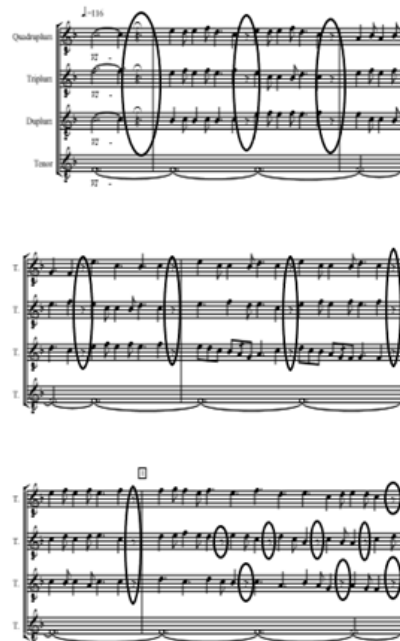
En la partitura, las tres voces superiores —*duplum*, *triplum* y *quadrumplum*—, coordinadas métricamente, dibujan curvas melódicas que se proyectan sobre la nota del tenor, que actúa como eje de sustentación. Este tenor sostiene en simultaneidad los valores más breves de las voces superiores, generando una sensación de expansión sonora (fig.2):

La analogía arquitectónica se hace evidente: el tenor equivale a las columnas maestras de la nave central. Sobre estas, se elevan columnas menores que se entrelazan en la estructura superior. El sistema de consonancias verticales —cuarta, quinta y octava— responde a proporciones armónicas pitagóricas, reflejando una concepción del espacio como orden numérico.

Esta estructura vertical se entreteje con la organización horizontal, determinada por la repetición de patrones rítmicos que articulan el tiempo de forma mensurable.

3.3. Construcción de volúmenes sonoros: simetría, texturas y vacíos

Pérotin utiliza ostinati y progresiones en las voces superiores para crear simetría y textura. A través del uso de silencios, contrastes de densidad y técnicas como el *hochetus*, genera una sensación de espacios y huecos comparables a los de la arquitectura gótica. El *hochetus*, técnica que alterna frases cortas entre diferentes voces, crea discontinuidades percibidas como huecos o respiraciones, lo que transforma el tiempo musical en espacio sonoro perceptible (fig.3):





(Fig.3) El contraste entre densidad y silencio genera una especial textura que se asimila a las oquedades presentes en la catedral. Este contraste activa en el oyente una experiencia táctil del sonido, como si los huecos se pudieran recorrer con la escucha⁶.

3.4. El tenor como contrafuerte: soporte y elevación

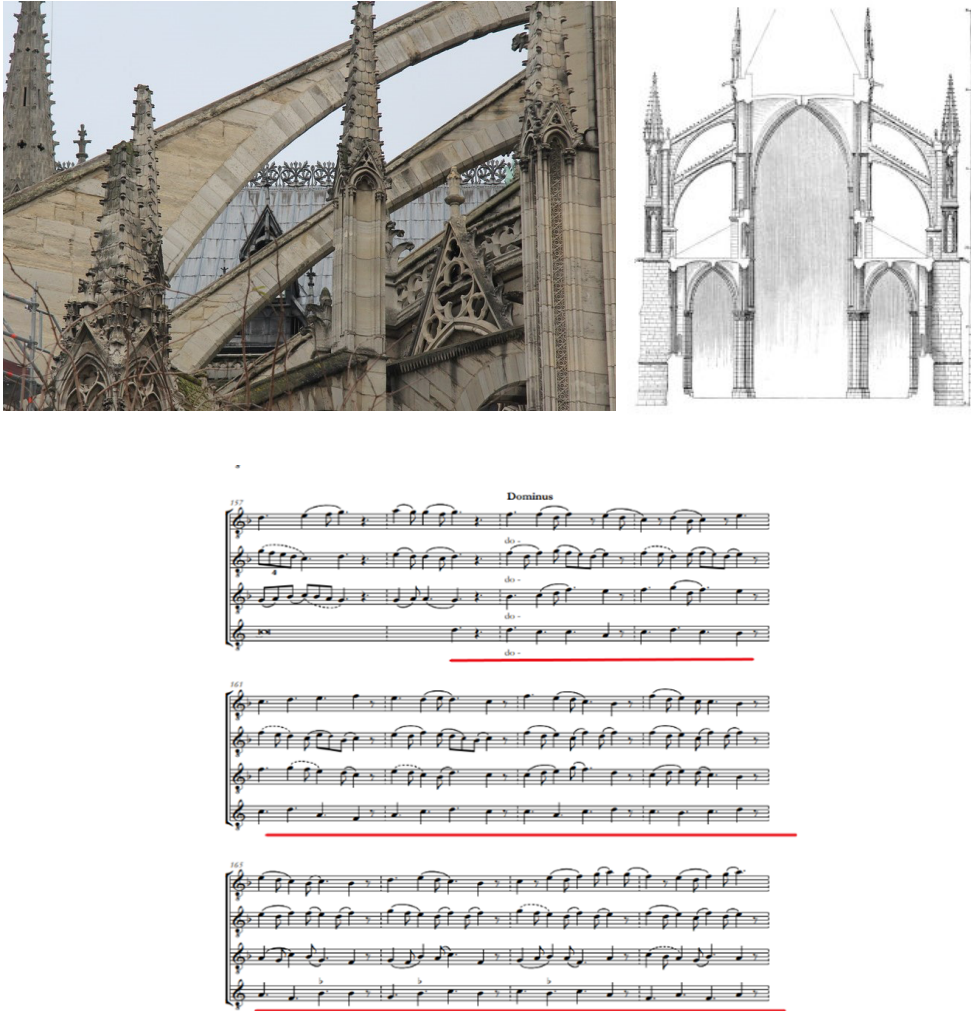
La diversidad rítmica entre las voces del *Viderunt Omnes* revela una complejidad vertical creciente. A partir de la mitad de la tercera sección (C.159), el tenor —hasta entonces cimiento estático— modifica su función: entra en discanto con las demás voces. En esta nueva configuración, adopta el quinto modo rítmico, introduciendo un movimiento más ágil, aunque manteniendo valores largos que le permiten seguir actuando como sostén estructural.

La analogía arquitectónica se intensifica: así como los contrafuertes permiten el alzamiento de las bóvedas góticas al absorber y redistribuir su presión, el tenor sostiene y equilibra las tensiones melódicas del discanto. La base sonora se convierte en eje de ascenso, canalizando la energía vertical de las voces superiores.

En este momento el tenor sostiene las voces superiores haciendo coincidir el alzamiento con la palabra *Dominus*. No es una elección casual: al pronunciar el nombre Dios, la arquitectura sonora alcanza su punto álgido. El tenor, que ha operado como cimiento armónico, se convierte ahora en impulso vertical, como si la estructura entera se elevara en reverencia.

⁶ Imagen extraída de Internet bajo licencia: CC BY-NC-ND 2.0.

En este gesto, la música no solo nombra a Dios: lo entroniza acústicamente. La sonoridad se transforma en acto de adoración arquitectónica, donde cada voz, cada intervalo, cada pausa colabora en la construcción de un espacio Sagrado (fig.4). El vínculo entre el nombre divino (*Dominus*) y el punto culminante sonoro refuerza la dimensión teológica de la obra.

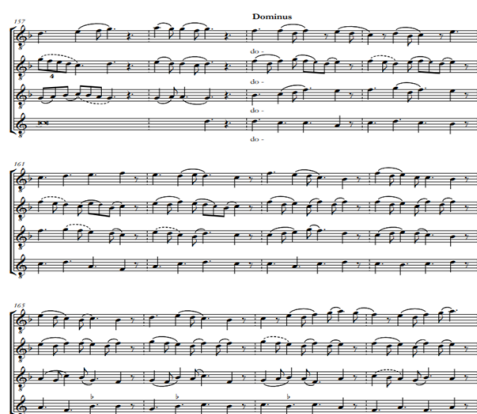
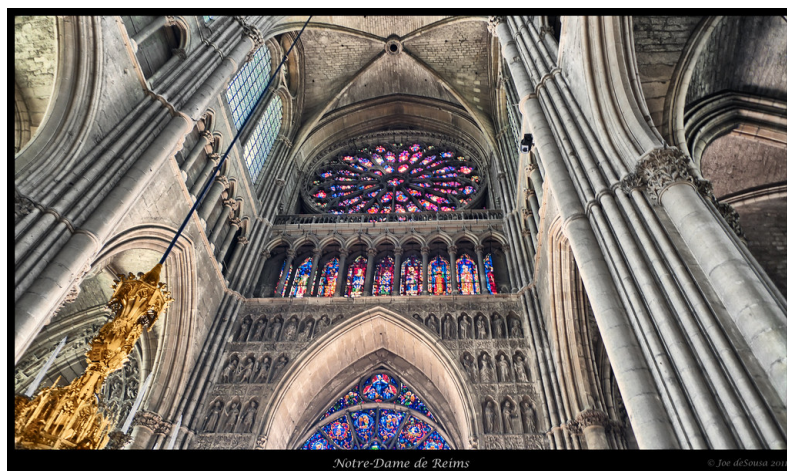


(Fig.4) El cambio en el tenor se corresponde con el ritmo de los contrafuertes⁷ que soportan la bóveda sexpartita de la catedral de Notre Dame, cuyo objetivo es elevar la geometría del edificio hacia las alturas.

⁷ Imagen extraída de internet bajo licencia CC BY 2.0.

3.5. La bóveda sonora: ascensión final hacia lo divino

Hacia el final de la obra, la estructura se vuelve más ornamentada y elevada. El uso del *discantus* en la voz tenor coincide con el momento más sublime: la pronunciación de *Justitiam suam*, las palabras de la revelación. Esta sección representa la bóveda⁸ de la catedral (Fig.5), cuya función no es solo técnica, sino teológica —como símbolo del cielo abovedado— y sugiere una elevación hacia lo divino. El oyente es conducido por esta estructura ascendente como un peregrino que recorre la nave hacia la bóveda, orientado por la luz sonora de la revelación final. La geometría sonora construye así una arquitectura sacra donde se entrelazan forma, contenido y espiritualidad.



(Fig.5) La textura sonora evoluciona hacia una mayor complejidad conforme avanza la obra.

⁸ Imagen extraída de Internet por Mustang Joe bajo licencia CC BY-NC 2.0.

4. MÚSICA, PALABRA Y ESCUCHA: ARQUITECTURA SIMBÓLICA DEL SONIDO

4.1. El valor contemplativo del melisma

La relación de la música con la palabra se establece de dos modos. El carácter melismático de la primera sección diluye la inteligibilidad del texto y transforma las palabras bíblicas en material sonoro sagrado. La pérdida de la función lingüística conduce a una experiencia contemplativa en la que la identidad del enunciador desaparece y el oyente es invitado a habitar una arquitectura sonora. La palabra, convertida en sonido puro, se vuelve material constructivo para una arquitectura musical que ya no informa, sino que envuelve.

El carácter melismático no busca la comprensión del texto, sino que actúa como un mantra que conduce al oyente a un estado de contemplación. Al disolver el sentido racional del lenguaje, los melismas consagran la palabra como sustancia sonora sagrada, orientada a la vivencia espiritual. Así, la música no ilustra el texto: lo trasciende. El discurso se disuelve en favor de una contemplación extática del misterio teológico; la identidad del enunciador se borra y el texto se transforma en materia sagrada, en un material sonoro que el compositor dispone para edificar una arquitectura espiritual.

4.2. La cruz sonora: verticalidad polifónica y discursividad gregoriana

En contraste con la espacialidad constructiva y la verticalidad simbólica de la polifonía, el canto gregoriano —integrado en núcleos estructurales— introduce una dimensión horizontal y temporal, como contenido sagrado de la recitación. Esta intersección entre lo ascendente (polifonía) y lo lineal (recitativo) manifiesta visualmente la unificación de lo humano y lo divino.

La cruz sonora (fig.6) se forma con la horizontal recitación gregoriana y la verticalidad inherente a la construcción polifónica: una catedral musical que, como la arquitectura gótica, orienta la percepción hacia lo alto y lo divino. Las palabras sagradas se alzan sobre la construcción sonora para resonar ubicuamente en el espacio armónico de la catedral. La justicia revelada no solo se enuncia, sino que se eleva, se proyecta en altura como epifanía final. La bóveda no es solo estructura: es destino, sentido y manifestación.



(Fig.6) Este cruce entre lo vertical y lo horizontal configura una cruz sonora que sintetiza el contenido teológico del cristianismo.

4.3. La catedral como espacio simbólico de unidad espiritual

Pérotin construye una estructura donde las voces superiores, en constante movimiento melódico, se elevan como pináculos góticos, coronando una arquitectura sacra. La distribución espacial del sonido responde a una lógica geométrica que santifica la obra, tal como la arquitectura busca vincular lo terrenal con lo celestial.

La creación de un espacio arquitectónico musical organizado representa simbólicamente la posibilidad de congregar, de reunir o de unificar a todos los hombres y mujeres, a todas las razas y todas las naciones, dentro de los justos órdenes, tal como se anuncia en el salmo. La polifonía de Pérotin no solo organiza el sonido según principios arquitectónicos, sino que encarna simbólicamente el ideal de la catedral: espacio de reunión, guía espiritual y acceso a lo sagrado.

La obra, como templo sonoro, construye un universo armónico donde cada relación interna evoca el orden divino y la comunión universal. La catedral representa el Reino de Dios en la tierra; pero también, como construcción

armónica resonante, una arquitectura musical emergente. El templo congrega y orienta: no solo acoge al creyente, sino que le dirige la mirada hacia lo alto, configurando un trayecto espiritual.

4.4. Escuchar como habitar: cuerpo, vibración y revelación

La música ya no ilustra el texto: lo trasciende. Cada resonancia interna es signo de comunión, cada proporción sonora una analogía del orden celeste. Como en el templo de piedra, el oyente no asiste: habita. El sonido se convierte en espacio y la escucha en experiencia sagrada.

La cruz sonora que Pérotin traza con la superposición de planos verticales y horizontales alcanza aquí su máxima expresión simbólica: la música se convierte en lugar teológico y sensible, en templo vibrante que congrega los cuerpos y los sentidos. Escuchar es, entonces, habitar. Esta dimensión mística de la obra encuentra un eco literario especialmente poderoso en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco (1980), donde se describe una experiencia de escucha profundamente simbólica y transformadora durante la audición del *Sederunt Principes*, obra del mismo autor, la cual sigue las mismas pautas constructivas que la que estamos analizando:

Con la primera sílaba, se, comenzó un lento y solemne coro de decenas y decenas de voces, cuyo sonido grave inundó las naves y aleteó por encima de nuestras cabezas, aunque al mismo tiempo pareciese surgir del centro de la tierra. Y mientras otras voces empezaban a tejer, sobre aquella línea profunda y continua, una serie de solfeos y melismas, aquel sonido telúrico no se interrumpió: siguió dominando y se mantuvo durante el tiempo que necesita un recitante de voz lenta y cadenciosa para repetir doce veces el Ave María. Y como liberadas de todo temor, por la confianza que aquella sílaba obstinada, alegoría de la duración eterna, infundía a los orantes, las otras voces (sobre todo las de los novicios), apoyándose en aquella pétrea e inmovible base, erigían cúspides, columnas y pináculos de neumas licuescentes que sobresalían unos por encima de los otros. Y mientras mi corazón se pasmaba de deleite por la vibración de un climacuso de un porrectus, de un torculus o de un salicus, aquellas voces parecían estar diciéndome que el alma (la de los orantes, y la mía, que los escuchaba), incapaz de soportar la exuberancia del sentimiento, se desgarraba a través de ellos para expresar la alegría, el dolor, la alabanza y el amor, en un arrebató de suavísimas sonoridades (Eco, 1980: 500 y ss.).

La descripción de Eco no solo es literaria: es fenomenológica. Nos recuerda que la música polifónica medieval no se experimenta solo desde el intelecto o el oído, sino desde una corporalidad que se inserta en el espacio, que vibra con la piedra, que respira al ritmo del órgano y de la voz.

En esta escena, Eco capta magistralmente cómo la verticalidad sonora, la repetición hipnótica y la resonancia de la catedral generan una experiencia

en la que sonido, espacio y espiritualidad se funden en una totalidad viva. La música medieval, lejos de ser un mero artificio técnico, se revela así como un arte complejo orientado a la transformación interior del oyente.

La escucha de una obra como el *Sederunt Principes* de Pérotin no es simplemente una actividad auditiva: es un acto inmersivo en el que espacio, cuerpo y sonido se articulan en una experiencia estética profunda. Aunque se trata de una novela de ficción, la escena está inspirada directamente en la obra de Pérotin y sugiere una lectura en la que la música se vuelve arquitectura vibrante y la escucha un acto casi litúrgico.

CONCLUSIÓN

Este artículo ha explorado el vínculo entre poesía y música desde una lógica espacial que trasciende su carácter meramente temporal. Conceptos como dirección, distancia, densidad y contraste han permitido observar la experiencia estética como una red simultánea de relaciones, donde la obra poético-musical no se despliega solo en el tiempo, sino que se habita como un espacio dinámico cargado de significados y resonancias.

Frente a la linealidad del lenguaje discursivo, este enfoque propone estructuras abiertas, no secuenciales, capaces de acoger tensiones, silencios y vínculos que desbordan un único sentido fijo. La obra se comprende entonces como un organismo vivo, cuyo significado se reactualiza en cada experiencia de lectura, escucha o interpretación. Su riqueza radica en esta capacidad de transformación constante y en su poder de generar una vivencia inmersiva, única para cada oyente o lector.

Desde esta concepción, la obra poético-musical no se presenta como un objeto estático, sino como un espacio vibrante que convoca activamente la interioridad del sujeto y la impulsa hacia nuevas resonancias. En su entramado convergen lo sensible y lo simbólico, lo rítmico y lo formal, lo sonoro y lo visual, produciendo una experiencia que desborda lo estético y se abre a lo emocional, lo espiritual y lo filosófico.

Esta interacción entre lo espacial y lo temporal —núcleo de toda estructura artística significativa— se revela como una fuerza transformadora. El arte no transmite simplemente un mensaje: habilita un espacio de resonancias donde lo visible y lo invisible, lo consciente y lo latente, se entrelazan. En esa dimensión, música y poesía despliegan todo su potencial revelador, transformando al sujeto que las habita.

La obra poético-musical no es la mera suma de elementos: es una constelación vibrante de relaciones, un lugar donde el sentido acontece. Como

señala José Ángel Valente en *La piedra y el centro* (1983), «la palabra poética no es signo ni significación: es lugar, espacio de aparición del sentido». «La palabra construye un espacio en el que el ser puede advenir».

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, (1995): *Física*, Madrid: Gredos.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOECIO (2009): *De institutione musica*, Madrid: Gredos.
- CLERC GONZÁLEZ, Gaston (2003): *La arquitectura es música congelada*, Universidad Politécnica de Madrid [Tesis doctoral].
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (2018): «Poética de la nube y la duna», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 21-37.
- ECO, Umberto (1980): *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen.
- EGIDO JIMÉNEZ, Héctor (2017): *Del tiempo al espacio. Diccionario gráfico comparado entre música y arquitectura*, Universidad Politécnica de Madrid [Trabajo de Fin de Grado].
- FRANK, Joseph (1945): «Spatial form in modern literature», *The Sewence Review*, 53, 2, pp. 221-239.
- FERRATER MORA, José (1964): *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GHYKA, Matila (1978): *El número de oro. Los ritmos*, Barcelona: Poseidón.
- GUTHRIE, William (1984): *Historia de la filosofía griega*, Madrid: Gredos.
- GUZMÁN ALONSO, Eloísa (2017): *Convergencia de parámetros lingüísticos y musicales de poética*, Madrid: UNED [Tesis doctoral].
- HARLEY, Maria Anna (1994): *Space and spatialization in contemporary music* Ph.D. Dissertation, Quebec, Canada: McGill University, School of Music.
- JAKOBSON, Roman (1988): *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra.
- JENSEN SILVA, Clara María (2021): *El espacio en la relación interartística entre la música y la poesía*, Universidade de Santiago de Compostela [Tesis doctoral].
- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica I, II*, Madrid: Espiral Ensayo.
- KANT, Immanuel (2005): *Crítica de la razón pura*, Barcelona: Taurus.
- LENNOX, Kris. <https://youtu.be/DC2ZqYnKQ-Y>.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2004): *De la retórica a la ciencia cognitiva*, Universidad de Valladolid [Tesis doctoral].
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000): *Música y retórica en el barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta Agostini.

- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités / Intermediality*, 6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- SAGRADA BIBLIA (2011): Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, BAC.
- VALENTE, Ángel (2011): *Diario anónimo*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- VALENTE, Ángel (1983): *La piedra y el centro*, Madrid: Taurus.
- VALENTE, Ángel (2008): *Obras completas*, vol. II, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- WRIGHT, Craig (1989): *Music and ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*, Cambridge: Cambridge University Press.

Novas formas de consumo do audiovisual a través do formato vertical

DAVID LEA
Universidade de Vigo

ORCID: 0000-0003-4605-6539

Resumo

Estudo das novas modalidades de consumo audiovisual, da súa funcionalidade, expansión e relación intrínseca cos modelos (pos)literarios da adaptación e do cinema tradicional na súa evolución cara a estética das plataformas. A realidade contemporánea do consumo audiovisual está percorrida por unha serie de factores que conflúen na nova forma mediática do vídeo corto en vertical: o carácter efémero, a brevidade, a visualización en aparellos móbiles e a interactividade das producións. Esta derradeira característica demanda dun mercado que permita ás persoas usuarias integrarse de xeito activo dentro dos produtos que consumen. O paradigma actual resúmese logo na aparición de medios que permiten eses tipos de experiencias, como é ReelShort.

Palabras chave: adaptación, audiovisual, cinema, plataforma, posliteratura.

Resumen

Estudio de las nuevas modalidades de consumo audiovisual, de su funcionalidad, expansión y relación intrínseca con los modelos (pos)literarios de la adaptación y del cine tradicional en su evolución hacia la estética de las plataformas. La realidad contemporánea del consumo audiovisual está recorrida por una serie de factores que confluyen en la nueva forma mediática del vídeo corto en vertical: el carácter efímero, la brevedad, la visualización en dispositivos móbiles y la interactividad de las producciones. Esta última característica exige un mercado que permita a las personas usuarias integrarse de forma activa dentro de los productos que consumen. El paradigma actual se resume, pues, en la aparición de medios que facilitan ese tipo de experiencias, tales como ReelShort.

Palabras chave: adaptación, audiovisual, cine, plataforma, posliteratura.

INTRODUCCIÓN

O sete de xuño do 2024, a xornalista Aylin Ho publicaba no diario francés *Le Monde* un artigo informando do *boom* das denominadas *microseries* no país galo. Concretamente, Ho explicaba o auxe e proliferación do formato serial dramático para ver en soporte móbil, de xeito vertical e cunha duración dun minuto, situando a súa orixe na China pandémica e a súa posterior colonización do mercado estadounidense. Entón, estes micro-dramas consistían en producións prefabricadas en cadea, a baixo custo e dirixidas exclusivamente ao seu consumo masivo a través de *smartphones* ou teléfonos intelixentes mediante a aplicación chinesa ReelShort. Os programas non supuxeron unha grande innovación en canto ao que contido se refire no medio, posto que seguían un modelo melodramático prototípico da telenovela canónica, mais si unha implantación dun modo de consumo audiovisual acorde coa realidade tecnolóxica e dixital global vencellada á interacción constante cos teléfonos móbiles; o que implica, con todo, que «telecommunications operators such as Orange, Vodafone, and especially Movistar+, should also be mentioned, as they have recently doibled their commitment in this area» (Eguzkitza-Mestraitua *et al.*, 2023: 3).

A aplicación fundouse no mes de agosto do ano 2022 co obxectivo de trasladar o formato da creación audiovisual en vertical a unha meta de audiencia global, aínda que inicialmente a súa popularidade reduciuse ao público chinés. A demanda destas primeiras audiencias consistía na procura dun entretemento de rápida visualización e duración ultra breve que ao mesmo tempo ocupaba un espazo habilitado polo baleiro orixinado cos peches das salas de cinema namentres estiveron vixentes as restricións pola pandemia do COVID-19. Con todo, a súa popularidade internacional comezou a constatarese no primeiro semestre do ano 2024 coa súa proxección cara países occidentais europeos coma a propia Francia, onde a viralización de ReelShort é xa unha realidade. Isto sucedeu nun contexto non tan afastado como é o do fracaso, dous anos antes, da aplicación de difusión audiovisual en formato vertical Quibi, cuxo lanzamento e peche se produciu nun lapso de tempo reducido no ano 2020 nos Estados Unidos. Esta replicaba o mesmo modelo televisivo de plataforma pero cunha duración próxima aos dez minutos, fronte ao minuto da aplicación chinesa, e xamais chegou a acadar os seus niveis de popularidade, fracasando na súa implantación entre as audiencias.

Esta proliferación de aplicacións en formato vertical non se explicaría sen una serie de casos antecedentes e pioneiros que deron orixe ao novo medio de reprodución. Un deses novos xéneros foi o proxecto fílmico das

stories autobiográficas (do inglés *autobiographical stories*) ou *cinema vertical* para Instagram e TikTok, levado a cabo polas realizadoras Adi e Maya Kochavi. Todo elo foi feito en conxunción definitoria do fenómeno da *mediadaptación* (Lea, 2023) ou un tipo de *adaptación pos-literaria* (Leitch, 2004; 2007) cuxo medio de destino, aínda conservando unha fonte literaria, está ao abeiro da realidade dixital contemporánea e as ferramentas da era tecnolóxica. Así, o emprego do formato vertical para innovar nos novos modelos de consumo procedentes da adaptación de textos autobiográficos, por exemplo, contempla os primeiros traballos nesta innovación do audiovisual iniciada polas irmás israelí-estadounidenses. Mais, aparte das *autobiographical stories* feitas para ser consumidas a través das redes sociais de uso en boga: *Eva.stories*, *Equiano.Stories*, *Francesco.stories* (Kochavi, 2019; 2022) e unha continuación de casos integrados nunha serie de dez que prevé a prosecución do proxecto das irmás, tamén están os casos das series verticais: *Frow* (Velásquez, 2021), como exemplo de serie consumíbel en Instagram e creada polo realizador dixital chileno Iñaki Velásquez.

Neste senso, ou do mesmo xeito, ademais do fenómeno consistente nas adaptacións de textos autobiográficos a series de *stories* nas redes sociais de referencia e despois reunidas para crear un filme no seu conxunto multimedia, a contra-parte constituínte destes exemplos de transposicións posliterarias son as transducións de textos de corte autobiográfico e de denuncia social polo xeral, ao discurso virtual en redes, que transforman o relato dun pasado traumático constatado no estudo histórico nunha historia alterna que non altera o contido pero achega ás novas xeracións un xeito de contar os feitos próximo aos seus medios de consumo diarios.

1. AS STORIES AUTOBIOGRÁFICAS OU CINEMA VERTICAL: PRECEDENTES

Como se comentaba anteriormente e que sucedía de xeito similar ao fenómeno das *microseries*, ademais de funcionar como apéndice das adaptacións con implicacións nas redes sociais e da súa relevancia na chamada *era dixital*, os casos de análise precedentes das *stories* autobiográficas ou cinema vertical foron os pioneiros no emprego destes novos modelos de difusión. Aínda que comparten a mesma singularidade da innovación de formato, nalgúns destes casos concretos, o proceso da adaptación literaria ao cinema aplica de modo categórico, mais empréndese unha dirección distinta ao canon tradicional na que o texto fílmico meta se atopa nas redes sociais, concretamente Instagram e TikTok, na vez de situarse nas salas de cinema ou unhas pantallas de televisión.

Esta nova forma de crear no audiovisual xorde nos seus comezos a partir dunha idea de Maya Kochavi e de seu pai Mati Kochavi, quen nun principio adaptaron a historia real de Éva Heyman, unha nena húngara vítima do Holocausto xudeu durante o nazismo. Grazas á inspiración proporcionada polos seus diarios, trasladaron a historia ao formato das *stories* de Instagram, dando lugar posteriormente a un filme de case unha hora de duración, aglutinando todo o conxunto multimedia posteadado no perfil social (@eva.stories), titulado *Eva.Stories* (2019). Este foi o primeiro traballo dun proxecto inicial que contemplaba una serie de dez filmes cuxa segunda entrega xa foi rodada e estreada, mais esta vez tanto en Instagram (@equiano.stories) como en TikTok. O filme en cuestión é *Equiano.Stories* (2022), que adapta a historia de escravismo de Olaudah Equiano e a súa posterior autobiografía¹. Unha terceira entrega atopábase en período de pos-produción a comezos do 2022 con vistas a ser estreada no verán do mesmo ano, pero aínda non fixo o seu debut no 2025. Baixo o título de *Francesco. Stories*, a premisa deste filme sería narrar a vida dun músico mozo italiano na época da pandemia da Peste Negra fai case setecentos anos e facendo unha analoxía coa COVID-19 na actualidade.

Esta innovadora modalidade cinemática foi tan polémica como exclusiva, dado o escaso prestixio que na sociedade de hoxe se lle atribúe ás redes sociais (en concreto, os casos aludidos de Instagram e TikTok), as cales son consideradas como un medio carente de *status* e relevancia, tanto para a creación artística, como para a defensa aberta de causas globais tales que o Holocausto xudeu ou o racismo sistémico. Isto levou a que algunhas asociacións de memoria histórica considerasen un agravio ou unha banalización dos feitos levar estas historias ao formato das *stories* de Instagram ou dos *tiktoks*. Con todo, as autoras defenderon sempre o carácter didáctico e instrutivo das súas obras para coas novas xeracións (marcadamente a Z, pero tamén a *millennial*), dado que contar estes relatos a través dos medios sociais dixitais facilitaba facer chegar a mensaxe ás mocidades que na realidade actual a maior parte da información que consomen é a través dos seus teléfonos móbiles intelixentes e das redes sociais. Así pois, as irmás Kochavi defenden o factor pedagóxico dos seus filmes, cuxa mediatización da historia permite rescatar os relatos do pasado e levalos ao presente das promocións máis recentes.

A segunda acepción de cinema vertical, xa afastada da concepción das *stories* autobiográficas das irmás israelís-estadounidenses, débese a proxectos cinematográficos que procuran tamén a súa difusión en redes

¹ Neste caso a filmación pasou a cargo xa e en colaboración entre as irmás Kochavi (Maya e Adi) e a súa produtora: Stelo Stories.

sociais, pero que se significan no seu formato distintamente do xénero biográfico específico inaugurado polas irmás Kochavi, se ben manteñen o medio e formato dixitais orixinais. Un claro exemplo desta dinámica é o do labor de cinema-Instagram (ou cinema vertical) realizada por Iñaki Velásquez no ano 2021 e titulada *Frow*, ou tamén coñecida como *#frowlaserie*. Na súa trama retrátase o mundo da moda e do fenómeno *influencer*, no relativo ao contido, e ródasho empregando o formato vertical, respecto ao continente, o que da lugar a unha serie dixital dividida en dez episodios de entre cinco e dez minutos de duración, reproducíbel mediante os perfís dixitais de @eugenialemosok e @frow.la.serie. A inspiración para esta proposta parte dun contacto por medio da propia rede social Instagram entre o director Velásquez e a actriz, modista e *influencer* Eugenia Lemos, aínda que tamén son recoñecíbeis as influencias no relato máis populares da serie de televisión *Emily in Paris* (2020-) e do filme *The Devil Wears Prada* (2006), adaptación do libro homónimo de Lauren Weisberger publicado no ano 2003.

A pesar do exposto con anterioridade, esta non é a primeira aventura de Velásquez coas producións en formato dixital, pois dous anos antes, no 2019, estreou a serie *web Whatever*, emitida a través de YouTube, e no 2020 sacou a curtametraxe *Señales*, difundida a través da súa conta persoal en Instagram. Así mesmo, o realizador atópase inmerso noutro proxecto de serie vertical para Instagram titulado *Astray with Me*, cuxa data de estrea aínda se descoñece.

Nunha disertación sobre o paradigma audiovisual do presente século, Néstor García Canclini achégase a estes fenómenos do cinema vertical e das *stories* autobiográficas empregando o concepto de *hibridación*, de uso habitual nas definicións próximas ao estudo da adaptación de carácter posliteraria e as súas categorías constituíntes. O autor xunta os métodos dos cruces multimedia ou multiculturais dando como resultado: «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (2003: 2).

Se se aplica entón esta definición da hibridación de García Canclini aos outros casos constituíntes do paradigma, as adaptacións das irmás Kochavi suporían un proceso sociocultural, posto que neste exemplo concreto o sector da sociedade ao que se dirixe este tipo de produtos consiste na poboación nativa dixital (xeración Z) e os *millennials*, de dezaioito a trinta e nove anos, cunha implicación relacionada co seu contexto cultural e perspectiva histórica, na cal unha práctica discreta como era ou é a creación literaria

autobiográfica combínase xa non concretamente co medio cinematográfico *per se*, senón con toda unha estrutura dixital personificada nas redes sociais Instagram e TikTok para xerar un novo obxecto, ou desta vez unha nova forma de facer cinema; a partir de aí xorde outro modelo de adaptación de corte posliterario sustentado no proceso innovador da creación cinematográfica en formato vertical consumíbel a través de redes sociais nos *smartphones* e con el o xénero das *stories* autobiográficas; polo tanto, e seguindo coa caracterización do antropólogo afincado en México, a creatividade individual correría aquí a cargo obviamente da familia Kochavi, quen, a través da re-construción dese patrimonio autobiográfico significado en dous grandes momentos da humanidade como foron o Holocausto xudeu ou a época escravista estadounidense, reinsiren os textos de Heyman e Equiano nas redes sociais mediante a técnica singular das *stories*, as cales, no seu conxunto e con posteridade, configurarán o filme. Como resultado, estas novas condicións de produción tamén responden a un mercado moi concreto no que a demanda do produto ofertado atende principalmente ao modelo da brevidade da información e o impacto instantáneo do contido.

En resumo, paralelamente ao traballo do realizador chileno dentro da estética do cinema vertical, aínda que no seu caso fose un contido seriado, tamén foron propostos como exemplos ilustradores do paradigma os filmes *Eva.Stories* (2019) e *Equiano.Stories* (2022), que até o momento son os dous primeiros traballos das irmás Adi e Maya Kochavi estreados dentro da súa serie proxectada de dez filmes. A orixinalidade da que parten é que pretenden rescatar relatos autobiográficos de figuras históricas relevantes para a sociedade no pasado, aínda que de inmediatea actualidade nun presente recorrido polas políticas da posverdade e no que se manifestan retóricas de posta en dúbida de traumas tormentosos como a época escravista e de espolio colonial do continente africano ou o exterminio nazi durante o Holocausto. Para ilo, as realizadoras israelís-estadounidenses adaptaron os textos pertencentes a Éva Heyman e Olaudah Equiano, descrições de fitos reais ocorridos en séculos anteriores mediante as *stories* das redes sociais Instagram e/ou TikTok, cuxa reunificación final deriva en filmes dunha extensión próxima á hora de duración. Isto leva de xeito inevitábel a unha definición dun novo xénero fílmico que as autoras crearon e que decidiron chamar *stories autobiográficas*. En definitiva, respóndese así á pertinencia e posibilidades futuras desta nova categoría cinematográfica, intencionalmente dirixida a un tipo de audiencia contemporánea e que trae consigo unha novidosa forma de ver cinema, xa considerada noutras instancias *cinema vertical*.

2. *EVA.STORIES*, *EQUIANO.STORIES* E *FRANCESCO. STORIES*: A ORIXINALIDADE DAS IRMÁS KOCHAVI

Os textos autobiográficos que serven de base para as adaptacións ao formato cinema-Instagram son *The Diary of Eva Heyman* (1974), escrito por Éva Heyman, unha nena húngara de trece anos vítima do Holocausto, e *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself. Vol. I* (1789), escrito por Olaudah Equiano, vítima do escravismo africano nos Estados Unidos. O resultado deses procesos é o xurdimento dos textos fílmicos *Eva.Stories* (2019)² e *Equiano.Stories* (2022)³. O terceiro filme da serie proxectada de dez, *Francesco.Stories*, pese a ser anunciada a súa estrea para o verán do 2022, no ano 2025 aínda non foi visto en ningunha rede social, pese a que na *web* propia da produtora Stelo Stories aparece anunciado o filme coa súa sinopse respectando o formato vertical.

O contexto de produción da familia Kochavi comprende a Adi Kochavi, que é a co-fundadora, xunto á súa irmá Maya Kochavi, da produtora Stelo Stories, encargadas de levar a bo porto a serie de dez filmes centrados no xénero das *stories* autobiográficas que elas inauguran e que se distribúe por redes sociais (Instagram principalmente, pero tamén outras en TikTok ou, inclusive, Snapchat). A primeira produción do ano 2019 que deu comezo á saga, *Eva.Stories*, presenta unha excepción, dado que as persoas acreditadas na súa realización foron Maya xunto ao seu pai Mati Kochavi, magnate israelí-estadounidense das industrias tecnolóxica e cinematográfica, e a produtora

² <https://www.instagram.com/eva.stories/> Ficha técnica | Realización: Mati Kochavi e Maya Kochavi/Asistente de realización: Shabtai Itzhak Edan/Guíón e diálogos: Mati Kochavi e Maya Kochavi/Efectos visuais: Ido Shor e Eran Feller/Edición: Arik Lahav Leibovich/Cinematografía: Lael Utnik (DOP)/Produción executiva: Mati Kochavi e Yona Wiesenthal/Produción: Neta Karni, Hadar Albaranes e Liat Lehavi/Produtora: POV Productions/Distribución: Instagram/País de orixe: Israel/Estados Unidos/Xénero: *Stories* autobiográficas | Drama histórico | Basado en feitos reais/Duración: 50 minutos/Data de estrea: 2019 (en Instagram)/Elenco: Mia Quiney (Eva), Tamara Greatrex (Annie), Joanne Zorian-Lynn (Grandma), Lawrence Werber (Grandpa), Bernadett Ostorhazi (Agi), Edward Baker-Duly (Uncle Bela), Bogdan Ruban (Pista), Viktoria Pancyru (Martha), Taras Valigura (Pai de Eva), Maria Samsonova (Miss Jakobi)/Sinopse: Unha impresionante historia sobre o Holocausto emitida en Instagram, filmada polo teléfono móbil dunha adolescente dende a súa plácida infancia en Hungría até os fornos do campo de exterminio nazi de Auschwitz e contada a través de *Stories*.

³ <https://www.instagram.com/equiano.stories/> Ficha técnica | Realización: Adi Kochavi e Maya Kochavi/Guíón e diálogos: Adi Kochavi e Maya Kochavi/Produción executiva: Mati Kochavi e Yvonne Mbanefo/Produtora: Stelo Productions/Distribución: Instagram e TikTok/País de orixe: Israel/Estados Unidos/Xénero: *Stories* autobiográficas | Drama histórico | Baseado en feitos reais/Duración: 80 minutos/Data de estrea: 2022 (en Instagram e TikTok)/Sinopse: Unha chocante historia sobre o escravismo emitida en Instagram e TikTok, filmada polo teléfono móbil dun neno. O relato vai dende a súa agradábel infancia en África até a súa viaxe de catividade nun barco colonial e é contado a través de *Stories*.

que estivo a cargo do proxecto foi POV Productions. Xa na segunda entrega, o filme *Equiano.Stories* (2022) correu a cargo das dúas irmás, namentres o terceiro proxecto da serie, *Francesco.Stories*, centrado en un músico italiano na época pandémica da Peste Negra, que se atopaba en desenvolvemento entre os anos 2021 e 2022 coa súa estrea prevista no verán do mesmo ano, a día de hoxe aínda non saíu á luz.

Adi Kochavi foi unha das creadoras da *docuserie Dark Net* no ano 2016, xunto ao seu pai Mati. Tamén é a editora en xefe da empresa centrada na creación de contido para as redes sociais *Vocativ*. A súa formación académica divídese entre un grao en Psicoloxía na Cornell University e un mestrado en Literatura Inglesa na Tel Aviv University. No ano 2019 as irmás convértese nas produtoras executivas do filme *Leftlover Women*, cuxa trama se centra na discriminación das mulleres adultas solteiras na China.

Pola súa parte, Maya Kochavi é graduada na New York University cun grao en Psicoloxía Aplicada. No ano 2015 decidiu fundar StelloGirls, unha compañía centrada na produción audiovisual orientada cara a xeración Z e en dar voz e visibilidade ás mozas adolescentes estadounidenses a través da creación de relatos virtuais e de videoxogos nos medios dixitais e tecnolóxicos.

«History is not past, it is present in who we are and instrumental in what we hope to become» (Rutnik, 2020)⁴. Esta cita resume a intención e orixinalidade do proxecto das irmás.

Adi e Maya Kochavi crean ao mesmo tempo un novo xénero cinematográfico e un renovador xeito de contar as historias máis próximo ao que Marie-Laure Ryan considera «some kind of orchestra conductor» (2017: 538). Son definidas a través do rol dunha sorte de realizadoras *transmedia* encargadas de coordinar toda a produción dos distintos medios xerada no proxecto fílmico, para que logo o formato se adecúe a un relato coherente e funcional. Este vai dirixido, sobre todo, a unha nova xeración de persoas consumidoras (enténdanse a xeración *millennial*, no xeral, e a Z, no particular) cuxo nicho de mercado se atopa explicitamente no mundo das redes sociais e, reducindo un pouco o cerco, en Instagram e TikTok⁵.

O proxecto que inician as irmás Kochavi con *Eva.Stories* e *Equiano.Stories* baséase na premisa de readaptar historias, xa aparecidas en medios tales que o literario ou o cinematográfico, ao formato *stories* que presentan os

⁴ Esta é a resposta que as irmás Kochavi deron á cuestión da faísca que fixo xurdir a idea e o proxecto das *stories* autobiográficas, formulada por Alixandra Rutnik na súa entrevista.

⁵ A xornalista Hannah Brown apunta, nun artigo publicado o 10 de febreiro de 2022 para o xornal *The Jerusalem Post*, que as irmás Kochavi están «reinventing storytelling for a new generation» (2022), pondo tamén o foco sobre as xeracións Z e *millennial* dende os catorce aos trinta e cinco anos.

medios dixitais anteriormente nomeados, procurando unha audiencia meta cuxas franxas de idade variarían entre os catorce e trinta e cinco anos. Esa é a síntese do exposto até agora e, ao mesmo tempo, ese é o obxectivo compartido de Adi e Maya que as motiva a fundar o estudo de produción Stelo Stories no ano 2020, posto que o seu plan inicial non se reducía simplemente a estes dous filmes definidos dentro do xénero das *stories* autobiográficas, senón que se enmarcaba nunha proposta abranguida por unha serie de dez películas, cuxa terceira entrega estaba prevista para o seu lanzamento inicial en redes sociais no verán do ano 2022: *Francesco.Stories*. Este proceso deixa patente que a importancia do relato *transmedia* tórnase evidente na súa tendencia á interactividade e á multiplicidade de medios, cuestións inherentes e propias das redes sociais, onde a textualidade é suprimida, en certa medida, polo peso efémero das publicacións nestas canles.

Pese a que, no caso do primeiro filme estreado no ano 2019, previo á fundación da produtora, xa tiña aparecido o episodio inaugural da serie, que é o que da comezo ao proxecto co soporte económico de Mati Kochavi, Stelo Stories é a marca que engloba toda a produción. Neste relato previo, focalizándose no Holocausto xudeu e na figura central de Éva Heyman, os realizadores, Mati e Maya Kochavi, pai e filla acreditados na dirección do filme, adáptase a historia real da nena xudía húngara e o relatado pola mesma no seu diario, circunstancia previa á deportación ao campo de exterminio de Auschwitz. O filme constrúese en torno a unha serie de douscentos vinte vídeos curtos acompañados doutros recursos multimedia, como as fotografías, e compilados finalmente nun metraje de cincuenta minutos de duración. Este primeiro caso da serie proxectada conseguiu nun breve espazo de tempo aglutinar a cantidade de trescentos millóns de visualizacións e mil douscentos millóns de seguidores na rede social Instagram, na que foi emitido.

O obxectivo e a orixinalidade deste tipo de creación resúmese na frase que encabeza e da publicidade ao proxecto: «What if a girl in The Holocaust had Instagram?». Como se explicaba con anterioridade, as dúascentas vinte *stories* que conforman o filme foron gravadas a modo de rexistro persoal dunha usuaria, Éva, co seu teléfono móbil, onde contaba o seu día a día previo á invasión nazi e a posterior deportación e traslado ás cámaras de gas. Con máis de catrocentos actores, actrices e extras, todo o material foi integramente gravado dende un *smartphone* e publicado en redes en tan só vinte e catro horas, o 18 de maio de 2019, durante a conmemoración do *Holocaust Memorial Day*.

Porén, pese a esa orixinalidade no emprego do formato e no modo de transmitir o relato, o texto segue participando dos procesos de adaptación, e neste caso concreto do diario persoal de Éva Heyman, unha adolescente húngara de trece anos asasinada no ano 1944. Ela foi unha vítima do horror nazi cuxa historia segue un camiño paralelo á de Ana Frank, aínda que difiren nos tempos, dado que mentres o diario de Frank relata as penurias dentro do campo de concentración, o de Heyman é previo a estes sucesos e finaliza no propio gueto antes de ser deportada. Do mesmo xeito, o diario de Heyman non arroxa as dúbidas sobre a veracidade dos feitos respecto ás modificacións posíbeis realizadas polo seu pai, senón que estas limitáanse a unha potencial revisión estilística do seu padraсто, Béla Zsolt, escritor e xornalista de profesión.

En suma, o obxectivo principal da familia Kochavi con este primeiro filme é trasladar a historia da infancia pacífica dunha nena húngara, reconvertida no inferno do gueto e o consecuente illamento até finalizar no campo de exterminio, ao medio dixital, seguindo a estética do estilo de emprego realista da aplicación nun *smartphone* e consumida por parte de persoas usuarias de Instagram. Ou, en outras palabras, trasladar o relato do Holocausto á xeración Instagram a través das súas propias ferramentas de uso cotiá. É así como a cuestión «What if Instagram existed during The Holocaust?» cobra pleno sentido na súa (re)formulación.

En relación co proceso concreto de adaptación, o uso do diario como texto fonte funciona máis ben coma un marco xeral e dota á historia dun contexto moi acoutado, pero obviamente o modo de emprego das técnicas cinematográficas innovadoras altera o contido por momentos. O material orixinal vese transformado na medida na que Éva se converte nunha adolescente actual respecto á utilización das redes sociais, pese a que a ambientación na segunda metade do século pasado mantense. De feito, respecto á técnica de gravación, e exceptuando o proceso da primeira persoa narradora onnipresente, a recursividade nas tradicións hollywoodienses á hora de rodar filmes sobre o Holocausto ou sobre a Segunda Guerra Mundial é perceptíbel e recorrente pola súa presenza nesta película. O que achega esta nova forma de facer cinema aos conceptos de Costas Constandinides (2010) de *relato transmedia* ou máis acertadamente para este caso *Hollywood transmedia*, é esa estética de produción levada a cabo polas Kochavi.

Poderíase, logo, retornar a unha das ideas desenvolvida e conceptualizada polo teórico francés Nicolas Bourriaud (2004) a propósito da creación híbrida no contexto das novas dixitalidades e o paradigma da globalización no

vido audiovisual e comunicativo: a *pos-producción*. Como explica Constantine Verevis:

Since the turn of the century a combination of forces—conglomeration, globalization, and digitization—has contributed to a new historical period of “post-production,” as Nicolas Bourriaud calls it. [...] a transformed media culture, one characterized by a proliferation of viewing screens and new communicative technologies (iPhones, Twitter, Instagram), a rapid increase in digital distribution (downloading, streaming), and an intensification of interest in moving image content (iTunes, Netflix, YouTube) (2017: 268).

A pesar de incorrer un pouco no carácter obsoleto do paradigma pola des-actualización da caracterización de quen participa ou se implica no fenómeno posprodutivo, a idea orixinal mantén a súa vixencia. A *globalization* e a *digitization* nomeadas por Verevis favoreceron un cambio significativo na cultura mediática coa crecente relevancia das redes sociais nas dúas últimas décadas, o que o autor opta por chamar *new communicative technologies*. O acceso universal ás ferramentas de pantalla táctil facilitou a explosión de medios coma, neste caso concreto, Instagram ou TikTok, cuxo interese recae fundamentalmente no contido visual ou audiovisual e que está relacionado de forma directa a un rédito individual na repercusión mediática. A axilidade na distribución dixital permitiu ás irmás Kochavi acadar ese grande impacto nos medios dixitais, sabendo adaptarse moi ben a un formato, en principio, non cinematográfico e cuns temas de escaso interese para a audiencia moza. Con todo, a estratexia resultou nun grande acerto, permitindo ao mesmo tempo inaugurar esa nova forma de facer cinema e de trasladar o relato a un público claramente non cinéfilo, pero recorrendo unha vez máis aos procesos de adaptación na súa realización.

No global de todo o comentado até agora, é innegábel que a repercusión deste renovador formato cinematográfico é sumamente relevante. Cunha cobertura que abarcou oitenta e nove países distintos, converteuse na terceira conta de Instagram máis grande de Israel, con máis de dous millóns de reaccións e comentarios. A súa importancia resúmese na reacción en redes sociais do primeiro ministro israelí Benjamin Netanyahu⁶: «I started following @eva.stories, a 13-year-old Jewish girl from Hungary and I was exposed to the unbelievable tragedy...».

⁶ No ano 2019 Netanyahu aínda era Primeiro Ministro de Israel no seu cuarto goberno (2015-2020), logo dos mandatos anteriores no primeiro (1996-1999), segundo (2009-2013) e terceiro goberno (2013-2015), e mantívose como tal no quinto (2020-2021), pasando brevemente á oposición no seguinte e retornando ao poder no ano 2022 no gabinete que se mantén até a actualidade co xenocidio palestino.

Nesta mesma liña de traballo das realizadoras estréase o 16 de febreiro de 2022 o segundo filme da serie: *Equiano. Stories*. Unha vez máis, a cuestión que se formula é: «What would it be like if a kid being taken into slavery had Instagram?». Desta volta o tema central da obra xa non é o antisemitismo, mais o escravismo. De xeito semellante, a súa difusión non se limitou unicamente á rede social Instagram, senón que tamén foi emitido por TikTok, compoñéndose de aproximadamente catrocentas *stories* e contabilizando un total de oitenta minutos de duración. Ao igual que pasaba co relato anterior, este adaptou un texto autobiográfico que narra as experiencias como escravo do seu protagonista, Olaudah Equiano. O proxecto foi anunciado, tal e como sucedeu co primeiro filme, cunha frase contundente respecto ao contido da obra: «1756. I've been kidnapped into slavery. And I'm recording it all».

Aínda que neste caso concreto o contido difire moito da experiencia persoal das realizadoras, ao contrario do que sucedía coa súa proximidade ao tema tratado no primeiro filme, a historia adaptada do texto orixinal de Equiano contou coa colaboración de Yvonne Mbanefo, unha consultora británico-nixeriana especializada no estudo da historia e cultura nixerianas precoloniais. Ademais, tamén obtivo a axuda e cooperación do DuSable Museum of African American History de Chicago, o máis antigo dos Estados Unidos e especializado na historia do pobo afro-estadounidense. Ao respecto da súa participación no proxecto, Mbanefo destacou o seguinte en relación coa orixinalidade do filme: «Stories like this usually begin in enslavement. This one was starting from freedom. That was what really intrigued me» (Kaplan Sommer, 2022).

Así pois, a historia que se narra aquí atopa a súa orixinalidade no feito de que, ao contrario de tódolos filmes sobre a escravitude africana, a historia céntrase principalmente no período de liberdade do protagonista e non especificamente no horror escravista. O relato comeza cun Equiano mozo que vive ledos os seus días no seo da tribo Igbo⁷, circunstancia previa ao seu rapto e posterior sometemento. Neste aspecto, cómpre sinalar, a propósito desta análise expositiva e comparativa, que a adaptación respecto ao texto fonte só se ocupa dos dous primeiros capítulos da narración, deixando de lado os outros catro epígrafes que relatan o resto da peripecia de Equiano.

Sábese que Equiano publicou independentemente a súa autobiografía no ano 1789⁸ e que ao cabo disto colaborou na abolición da escravitude no

⁷ A tribo Igbo ou Ibo é un dos grupos étnicos máis grandes do continente africano, mais a meirande parte da súa poboación reside no sudeste de Nixeria.

⁸ Obra que serviu de precursora ou pioneira para o xénero literario escravista xurdido posteriormente coa aparición de novelas coma *Uncle's Tom Cabin*, de Harriet Beecher Stowe (1851-1852).

Reino Unido. Baixo a premisa de recuperar a súa historia e levala á mocidade do mundo contemporáneo que descoñece esa fazaña, nos máis de trescentos vídeos cortos, fotos e *posts* que configuran o filme das irmás Kochavi, preséntase a un Equiano moi novo que comparte a súa marabillosa vida con *followers* a través das redes sociais. Todo ilo foi rodado nun *set* cuxas prestacións e precisión na recreación dos pequenos detalles asemellarían as condición de gravación ás propias dun estudo hollywoodiense en Los Angeles (Estados Unidos), pero, pola contra, localizado en Sudáfrica. A propia Mbanefo, co obxectivo de realizar un traballo de campo e unha investigación da conduta das persoas nativas, emprendeu unha viaxe a Nixeria antes do comezo da rodaxe.

De mesmo que aconteceu no seu primeiro filme, as realizadoras víronse enfrontadas a certa polémica sobre o tema que trataron e o xeito no que o trataron. Se no primeiro caso o rebumbio xurdiu por entenderse denigrante o trato ás vítimas do Holocausto, ao considerarse unha trivialidade ou banalización do tema, por ter reducido a figura histórica de Éva Heyman a unha *instagrammer* compartindo as súas *stories*; no caso de Equiano repetiuse unha polémica semellante, pero desta vez dende a óptica das cuestións racial, xenófoba e escravista⁹.

O conxunto destas consideracións fai xurdir a cuestión de se realmente a ferramenta que poñen a disposición das persoas usuarias as irmás Kochavi é, de feito, un acto denigrante do pasado e das vítimas dos acontecementos narrados ou se, en verdade, e como defenden elas mesmas, se trata dun utensilio que pretende educar ás xeracións mozas sobre sucesos que non se explican ou estudan de forma axeitada e que en moitos eidos están marxinados, xa esquecidos ou intencionalmente ignorados. A resposta quizais se adiviñe nas propias consideracións que a miúdo se fan sobre as redes sociais e o uso dos *smartphones*, dado que: son, estes, trebellos de aplicación útil ou simplemente elementos de distracción e con nulo soporte para a difusión cultural? Se a contestación se decanta pola primeira opción, podería considerarse que as irmás Kochavi pretenden fundar un novo tipo de xénero cinematográfico de creación e difusión en redes cuxa linguaxe global de comunicación e transmisión se facilita a través dunha ferramenta de uso universal, o teléfono móbil.

Constandinides defende colateralmente esta derradeira posibilidade coa súa argumentación ao respecto da superación da época do celuloide, que é

⁹ Así o sinala Noam Tirosh, quen afirma que «the [eva.stories] project was much debated, and critics claimed that an Instagram account of a girl murdered in the Holocaust is a downgraded way to commemorate the Holocaust»(2020: 217).

perfectamente aplicábel ao caso das irmás Kochavi, pois, segundo o especialista: «the recognizable units of a popular narrative, the familiar characters, the generic attributes of a specific film, its intertextual relations to film history are modified to suit new technological and aesthetic conditions» (2010: 20). É dicir, a pesar de que se modifiquen todos aqueles elementos intertextuais característicos do cinema como medio, véxanse as condicións da narración, por exemplo, como sucede na situación dos filmes estudados, o resultado final segue sendo un produto fílmico. E isto débese a que se manteñen cinematograficamente unhas novas condicións tecnolóxicas, que na aplicación serían as que se ocupan dese traslado ás redes sociais; e estéticas, coa posta en escena a modo de persoa usuaria de Instagram ou TikTok dirixíndose aos seus *followers* en redes.

O autor emprega esta caracterización para definir o que el considera como a *post-celluloid adaptation*, entendida como «the transition and metamorphosis of narrative units and popular characters from a traditional medium to a new médium» (21). Porén, é perfectamente aplicábel tamén na definición do tipo de adaptación posliteraria que emprenden as irmás Kochavi coas súas *stories* autobiográficas, en tanto que a transición dun medio tradicional, como poidan ser a literatura ou o cinema convencional, se atopa coa súa transformación na nova proposta mediática de Adi e Maya.

Outra das innovacións que introducen as realizadoras, relacionada directamente coas tendencias actuais dos vídeos musicais con coreografías, viralizados sobre todo en redes coma TikTok, é que o filme foi estreado á vez que se lanzaba unha aplicación móbil que ensinaba á xente interesada os pasos dos bailes tradicionais nixerianos que aparecen na película. A *Stelo Stories Dance App* baséase na tecnoloxía óptica dos teléfonos intelixentes para o emprego dunha intelixencia artificial que permite mostrar á audiencia os distintos movementos para aprender, preparar e corrixir en tempo real os erros que se produzan na súa práctica. Esta é, polo tanto, unha das grandes novidades aportadas polas irmás Kochavi, dado que é a primeira vez que un filme fai a súa *première* de xeito simultáneo co debut dunha *app* para *smartphones* de acompañamento para instruírse e bailar mediante unha docencia virtual ou IA. Isto engádesse ao feito evidente de que a produtora Stelo Stories é pioneira en emprender unha nova técnica cinematográfica de filmación dende o punto de vista da primeira persoa gravada en formato *selfie* a través dun aparato móbil en modo *influencer* que, ao contrario do que poida pensarse, non resulta ser unha técnica á que recorrer para realizar filmes cunha

baixa carga de presuposto detrás, senón que se trata precisamente de grandes producións cun grande investimento económico.

O futuro e o devir desta serie tralos dous primeiros filmes concíbese a partir da creación doutros oito. A estrea do terceiro, *Francesco.Stories*, que estaba prevista para o verán o ano 2022, centraba a súa trama na figura dun músico adolescente italiano que vive unha situación pandémica durante o século XIV, o segundo grande período da Peste Negra. A trama rescátouse nunha época, a actual dese ano, marcada no particular pola pandemia da COVID-19. Así, Adi e Maya Kochavi daban continuidade ao xénero que elas mesmas fundaran e que se denominou ao longo do presente ensaio, seguindo o modelo proposto polas propias realizadoras, como *stories* autobiográficas. É unha estética que se define por construír filmes rodados mediante teléfonos intelixentes cun *eu* protagonista central e cuxas audiencias se caracterizan polas premisas do inmediato e a presenza interactiva. O resultado final é a adaptación de produtos literarios, autobiográficos ou diarios, pero sempre cun texto escrito no seu fondo, a series de *stories* de Instagram (ou outras), reunidas para crear filmes non moi extensos en canto á súa duración, aínda que incrivelmente ricos na súa formulación multimedia. Ao mesmo tempo, sucede que se adaptan historias reais que procuran chegar social, cultural e historicamente a unha audiencia moza, de maneira didáctica e instrutiva, pero incorrendo no medio dixital por excelencia ede dominio xeral na actualidade.

Se o exemplo de estudo de *Frow* (Velásquez, 2021) se centra nas relacións entre o fenómeno do cinema vertical e a súa aplicación a un esquema máis seriado, o modelo das irmás Kochavi, ademais de inaugurar o paradigma das *stories* autobiográficas coas súas tres primeiras entregas no medio cinematográfico en Instagram; ao mesmo tempo, da comezo ao formato e crea unha nova categoría de transformación filmica *mediadaptativa* introducida por Thomas Leitch (2004; 2007) dende a adaptación posliteraria. O traballo da familia Kochavi fai, logo, o camiño paralelo no campo mantendo ese mesmo ton. É, en suma, unha nova forma de facer cinema cuxa creación e difusión se limitan ao eido das redes sociais, pero, incorrendo, dunha banda, na adaptación de textos preexistentes (neste caso autobiográficos), aínda que non asumidos por ningún canon, mais simplemente circulando nas marxes e, doutra banda, no propio modelo das adaptacións posliterarias en tanto que a técnica, o formato e a translación textual funcionan nunha sorte de poscine orixinado pola *mediadaptación*. Ou, en palabras de Constandinides, «adaptation as a process that does not simply describe the transition of familiar

images from an older medium to a new, but a process that is a symptom of the cultural logic of convergence culture» (2010: 25)¹⁰.

3. *FROW*: A SERIE VERTICAL DE IÑAKI VELÁSQUEZ

No ano 2021, o cineasta chileno Iñaki Velásquez estreaba na rede social Instagram o seu proxecto de serie audiovisual *Frow*, que retomaba as dinámicas comezadas polas irmás Kochavi no cinema dirixido ás novas xeracións que están en interacción cos dispositivos móbiles de xeito constante. A pesar de propor un modelo de continuación, as consideración iniciais do xénero fundado nas *stories* autobiográficas danlle paso ao modelo de cinema ou serie vertical, desprazando o foco sobre o contido e prestando atención ao formato de difusión.

Porén, e pese a non ser a primeira intrusión do realizador no eido dixital, dado que xa explorara con anterioridade os formatos de serie web (*Whatever*, 2019) no YouTube e de curtametraxe vertical (*Señales*, 2020) en Instagram, *Frow* tivo un maior alcance e repercusión ao adoptar completamente a estética da proposta audiovisual para *smartphones*, nun produto seriado e cun contido que tamén remite ao xénero pseudo-autobiográfico inspirado pola industria da moda na actualidade. A única dúbida é se o modelo que propón Velásquez atopará a súa continuación coa estrea de *Astray with Me*, tamén no formato vertical e orientado cara a súa difusión e consumo en redes sociais ou se, pola contra, a iniciativa non conseguirá asentarse no medio fílmico.

En todo caso, esta outra acepción instalada xa non nas *stories* autobiográficas mantén o medio e formato dixitais orixinais inaugurados polas irmás Kochavi. O caso de cinema-Instagram ou cinema vertical de Velásquez, distribuído baixo o *hashtag* #frowlaserie, retrata na súa trama o fenómeno *influencer* xurdido tamén en redes, orixinando unha serie dixital vertical dividida en dez episodios (digamos, *stories*) de entre cinco e dez minutos de duración e que é accesíbel a través das contas de @eugenialemosok e @frow.la.serie. Isto en parte é debido a que a trama orixinal parte da inspiración na figura real da actriz, modista e *influencer* Eugenia Lemos, mais, con todo, a serie tamén adapta de xeito libre as obras precedentes da serie de televisión *Emily in Paris* (2020-) e do filme *The Devil Wears Prada* (2006), que ao mesmo tempo é unha adaptación do libro homónimo de Lauren Weisberger publicado no ano 2003.

¹⁰ As cursivas empregadas nesta cita responden ao seu uso orixinal por parte do autor referenciado.

Neste senso, cómpre sinalar que a repercusión dunha das fontes nomeadas, *The Devil Wears Prada*, xa tivo o seu propio recorrido no medio dixital ao ser un modelo inesgotábel de *memes* na rede e que, ademais, retomou a súa actualidade co anuncio da estrea dunha secuela producida por Disney¹¹. De feito, o filme parte dunha premisa semellante ao proxecto de Velásquez, ao consistir fundamentalmente na adaptación ao medio cinematográfico da vida de Anna Wintour, cara visíbel da industria da moda no medio editorial. Polo tanto, o filme, máis aló do seu éxito en recadación e audiencia, converteuse *a posteriori* en caldo de cultivo para a denominada *memesfera*, ou o marco da satirización da cultura audiovisual en fragmentos cómicos descontextualizados, como tamén aconteceu cos extractos GIF.

4. QUIBI: PRIMEIRO FRACASO

Curiosamente, un proxecto de menos éxito que exploraba tamén as posibilidades do cinema vertical foi o da plataforma de *streaming* Quibi, a cal aspiraba a converterse no Netflix dos teléfonos móbiles. O modelo rexenerador que tentaba incorporar a un mercado que aparentemente o demandaba era aquel que se rexía por unha oferta de contido diverso e formas fílmicas atractivas, cun certo grado de liberdade creativa e cunha atención primordial aos cambios no consumo mediático (An e Li, 2023: 146-148). O contido que se ofertaba consistía en pequenas producións de dez minutos dirixidas e interpretadas por artistas de renome no medio audiovisual. Este só podía ser consumido a través dos *smartphones* e tentaba atraer coa súa duración breve e co emprego do formato vertical a tódalas persoas usuarias que nos seus ratos mortos miran os seus móbiles intelixentes como distracción. Foi creada no 2018 e lanzada oficialmente no 2020, mais nese mesmo ano tivo que pechar debido á baixa demanda de subscritores suscitada (en grande medida provocada polos elevados prezos) e á imposibilidade de competir contra xigantes da rede en liña para o contido audiovisual de libre acceso e gratuítos coma YouTube ou TikTok. Pese á corta vida desta plataforma, deixou tras de si un extenso catálogo de contido que ía dende unhas series episódicas curtas de tódolos xéneros posíbeis, até os documentais e os filmes propios, pasando inclusive polos *realities* ou os noticiarios. Todo o contido foi adquirido pola compañía Roku no ano 2021 a cambio de cen millóns de dólares¹².

¹¹ Información tirada de <https://elpais.com/smoda/trabajo/2024-07-31/el-diablo-se-viste-de-prada-como-fuente-inagotable-de-memes-del-azul-ceruleo-al-flores-en-primavera-que-original.html>.

¹² Información sacada de https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/10/22/la-plate-forme-de-streaming-quibi-ferme-six-mois-apres-son-lancement_6056904_4408996.html.

A pesar deste primeiro fracaso, o modelo de aplicación móbil serviu de exemplo pioneiro dos distintos xeitos de achegarse ao contido audiovisual que foron consideradas máis aló das propostas renovadoras das irmás Kochavi, coa súa saga cinematográfica das *stories* autobiográficas, ou o proxecto de serie vertical de Velásquez. Entón, e dado que o cinema Instagram e o cinema *smartphone* representan os novos formatos de distribución fílmica aplicábeis aos contidos revelados nas *apps*, a crecente relevancia das redes sociais significase na continua presenza do cinematográfico no eido cultural. O proxecto das Stelo Stories é bo exemplo disto, onde a tentativa de instauración da estratexia innovadora de producir filmes mesturando adaptación e repercusión nas redes, serviu de base para a posterior implantación do modelo nos produtos audiovisuais propostos dende o formato do teléfono intelixente, permitindo así á audiencia consumir a súa reprodución dun xeito acorde ás súas rutinas de interacción co dixital. Pois, aínda que Quibi fracasara na súa tentativa de converterse na ferramenta de referencia para a creación e proxección do material cinematográfico, abriu una nova vía de exploración para que ReelShort establecese o seu dominio.

5. REELSHORT: ÉXITO E EXPANSIÓN

A pesar, logo, do fracaso de Quibi, cómpre ter en conta o paradigma establecido polos outros exemplos propostos e que explicarían, a modo introdutorio, a explosión de ReelShort, tanto no mercado audiovisual asiático (concretamente o chinés), coma no occidental (especificamente Francia e Estados Unidos). Neste senso, os tres casos de estudo titulados *Eva.Stories* (2019), *Equiano.Stories* (2022) e *Francesco.Stories* (2022), os tres únicos filmes aparecido até o momento (aínda que só os dous primeiros foron estreados) da serie de dez proxectada baixo a realización das irmás Kochavi, serviu tanto de constatación do xiro cinematográfico cara as novas dixitalidades en termos de formato e consumo, coma dunha innovadora forma de retomar fontes literarias canónicas para emprender o seu proceso de adaptación fílmica. Pese a que o seu cinema autobiográfico rescatou historias reais e figuras do pasado, actualizando a súa relevancia na era dixital, as realizadoras israelís-estadounidenses empregaron Instagram e/ou TikTok como novos medios de visualización do cinema para os *millennials* e a xeración Z. Tiveron por obxectivo mostrarlles as grandes causas globais dun pasado actualizado e de grande presenza no presente a través da óptica dun hoxe dixitalizado e en comunión coas referencias multimedia ou *transmedia*, compilando vídeos, clips, *pics*, *posts* ou *audios* nun produto unificado dunha hora de duración

aproximada. En resumo, crearon elas mesmas as bases dun novo xénero enteiro no cinema mediante as súas stories autobiográficas, pero tamén unha renovadora forma de ver películas: o cinema vertical que é retomado pola aplicación móbil chinesa para expandir o modelo das series curtas verticais.

A premisa da que parte a aplicación é a de ofertar un tipo de produción lixeira en formato ultra breve con temáticas que xiran en torno ao romance telenovelesco, a vinganza ou as historias de vampiros e homes lobos dirixidas sobre todo a unha audiencia identificada na cota demográfica das mulleres en idades comprendidas entre os dezaioito e corenta e cinco anos. Obviamente, a característica máis significativa desta *app* é que está ideada para ser consumida única e exclusivamente a través dos *smartphones*, ao igual que xa ocorrera con Quibi.

A iniciativa xurdiu no seo do Crazy Maple Studio de Pequín (China), con sede en California (Estados Unidos), e títulos tales que *True Luna*, *A Secret Billionaire Heiress* ou *The Alphas Daughter* resumen perfectamente as tramas predicíbeis e telenovelescas que seguen as series coa soa intención de enganchar á audiencia meta.

No relativo ao seu funcionamento, as persoas usuarias que entaboaan interacción coa aplicación poden visualizar ou *streamear* aproximadamente e de xeito gratuito unha media ducia de producións con episodios cuxa duración comprende entre os sesenta e os noventa segundos. A trampa está en que una vez a persoa se engancha con algunha das series, a aplicación pide un pago para desbloquear os episodios restantes, entre uns corenta ou cincuenta, ou aceptar ver publicidade (coñecidas no medio como *ads*, do inglés *advertising*).

O éxito desta aplicación resúmese nas cifras que falan dun total de vinte e catro millóns de descargas tan só nos mercados chinés (dezasete millóns) e estadounidense (sete millóns) no derradeiro trimestre do ano 2023, previo á súa expansión en Europa e, sinaladamente, Francia. Isto supera con creces os datos de Quibi, cuxa máxima cota acadada fora de dez millóns, moi lonxe destas referencias, sumado ao feito de que o seu creador xa declarou que a *app* era rendíbel e estaba a dar beneficios a finais do ano pasado¹³.

CONCLUSIÓN

O futuro destas novas formas de mostrar o cinema, aínda que lonxe de xigantes do audiovisual coma poidan ser Netflix, no formato *streaming* televisivo,

¹³ Información recuperada de <https://www.indiewire.com/news/business/reelshort-not-quibi-its-candy-crush-analysis-1234949616/>.

ou YouTube, no formato de vídeos en liña, defínese no consumo xeneralizado de hoxe de formatos híper-brevs en redes sociais en boga coma TikTok.

A única dúbida, logo, reside en se as grandes industrias cinematográficas internacionais clásicas (pénsese en Hollywood nos Estados Unidos ou Pathè en Francia) se pregarán a esta tendencia irrefreábel ou se optarán, como até agora, por darlle continuidade ao modelo canónico da produción fílmica. Algúns estudos contemporáneos xa optan por relacionar a hexemonía francesa no cinema na súa consolidación como arte coa nova pertinencia deste cinema vertical das aplicacións móbiles, como é o caso de Ruomu Miao (2023), quen establece a relación entre este cinema e a *nouvelle vague* a través dun uso tripartito compartidoda imaxe real, os actores non profesionais e a ruptura da cuarta parede fílmica.

Con todo, a realidade é que, xa sexan os *shorts* do YouTube ou os *reels* de Instagram e TikTok, existe hoxe unha forma evidente de consumo efémero de produtos cinematográficos por parte das xeracións Z e *millennial* fundamentado na brevidade e na contorna dixital. Isto provoca que se dean casos tan soados coma a difusión do filme *Mean Girls* (Waters, 2004) en TikTok por parte da produtora Paramount, que incrementou a cota de seguidores desa conta na rede en cincocentos oitenta e dous millóns, ou os resumos de vinte e cinco segundos da serie *The Sopranos* (1999-2007) difundidos por HBO, tamén en TikTok e promocionando a plataforma Max. Isto remite a unha realidade na que «platforms have revolutionized the landscape of visual narratives, offering personalized on-demand content that contrasts with the collective and event-driven nature of traditional moviegoing» (Shao, 2023: 92). Pois, en definitiva, como defende o estudoso Chuxin Jiang, estamos ante «The Short Video Revolution» (2023: 165).

BIBLIOGRAFÍA

- AN, Xingyue, Li YAOXUAN (2023): «Unraveling the Positive Impact of Video Streaming Platforms on Cinematic Storytelling and Their Profound Influence on Individual Audiences», *2nd International Conference on Social Psychology and Humanity Studies*, pp. 145-150.
- BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Bos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BROWN, Hannah (2022): «American and Israeli sisters reinventing storytelling for a new generation», *The Jerusalem Post* [publicado o 10/02/2022], <https://www.jpost.com/j-spot/article-696144> [consultado o 10/02/2022].

- CONSTANDINIDES, Costas (2010): *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation. Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters across Old and New Media*, Nova York: Continuum.
- EGUZKITZA-MESTRAITUA, Gaizka et al. (2023): «RTVE's transmedia strategy aimed at Young audiences: the case of Playz (2017-2020)», *Communication & Society*, 36, 3, pp. 1-17.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003): «Noticias recientes sobre la hibridación», *Trans. Revista transcultural de música*, 7, pp. 1-16.
- HO, Aylin (2024): «Des microséries avec des épisodes de 1 minute, à regarder à la verticale», *Le Monde* [publicado o 07/06/2024], https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2024/06/07/des-microseries-avec-des-episodes-de-1-minute-a-regarder-a-la-verticale_6237804_4500055.html [consultado o 29/07/2024].
- JIANG, Chuxin (2023): «Film and Television Communication in the New Media Era: Content Innovation in the Age of Short Videos», *Highlights in Art and Design*, 4, 3, pp. 164-167.
- KAPLAN SOMMER, Allison (2022): «After the Holocaust, Now African Slavery Also Hits Instagram», *Haaretz* [publicado o 03/03/2022], <https://www.haaretz.com/israel-news/2022-02-16/ty-article-magazine/.premium/after-the-holocaust-now-african-slavery-also-hits-instagram/0000017f-e2d8-d38f-a57f-e6dad4c00000> [consultado o 03/03/2022].
- KOCHAVI, Maya, Mati KOCHAVI (dirs.) (2019): *Eva.Stories* [Filme], Estados Unidos: POV Productions.
- KOCHAVI, Adi, Maya KOCHAVI (dirs.) (2022): *Equiano.Stories* [Filme], Estados Unidos: Stelo Stories.
- LEA, David (2023): «La emergencia de lo transmedia y posliterario en la adaptación», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, pp. 5-18.
- LEITCH, Thomas (2004): «Post-literary Adaptation», *PostScript-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.
- MIAO, Ruomu (2023): «“Cinema was becoming more real”: From the French New Wave to the Vertical Screen Aesthetics of Mobile Short Video», *Revistas Famecos*, 30 pp. 1-5.
- RUTNIK, Alixandra (2020): «‘Eva Stories’: Storytelling in an Instagram Age», *The One Club for Creativity* [publicado o 13/08/2020], <https://www.oneclub.org/articles/-view/eva-stories> [consultado o 09/01/2022].
- RYAN, Marie-Laure (2017): «Transmedia Storytelling as Narrative Practice», en Thomas Leitch (ed.): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Nova York: Oxford University Press, pp. 527-542.

- SHAO, Jingqi (2023): «The Evolution of Film Technology in the Streaming Media Era: A Comparative Analysis of Traditional Movies and Internet TV Series», *2nd International Conference on Social Psychology and Humanity Studies*, pp. 89-93.
- TIROSH, Noam (2020): «Understanding @eva.stories: Holocaust Memory in the Instagram Era», *Jewish Film & New Media: An International Journal*, 8, 2, pp. 217-225.
- VELÁSQUEZ, Iñaki (dir.) (2021): *Frow* [Filme], Chile: Instagram.
- VEREVIS, Constantin (2017): «Remakes, Sequels, Prequels», en Thomas Leitch (ed.): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Nova York: Oxford University Press, pp. 269-284.

Patrimonialización e memorialización da Guerra Civil española, da represión posterior e dos procesos de resistencia/resiliencia no sistema museal galego

SABELA LÓPEZ PATO

*CiTIUS-Centro Singular de Investigación en Tecnoloxías Intelixentes da USC**

ORCID: 0000-0002-1859-8843

Para Lola Ferreiro, in memoriam

Resumo

A investigación versa sobre o estado da cuestión da memoria democrática nos museos galegos. Explora o corpo de obxectos relacionados co tema custodiados no sistema museal de Galicia e analiza tanto a política seguida ao respecto como a dotación de recursos. A representación deste repertorio, concluímos, é exígua polo que se consideran as posibles causas e consecuencias: un silenciamento nada inocente do patrimonio relacionado coa Guerra Civil e a posterior represión. Heuristicamente observamos as posibilidades que no ámbito da museoloxía brindan os estudos sobre a cultura material e as teorías emancipatorias. Isto é, as alternativas que se ocupan do que habitualmente cae do outro lado da ecuación: as pequenas cousas esquecidas.

Palabras chave: Sistema museal galego, cultura material, procesos de patrimonialización, memoria democrática, feminismo.

Resumen

La investigación versa sobre el estado de la cuestión de la memoria democrática en los museos gallegos. Explora el cuerpo de objetos relacionados con el tema custodiados

*Este traballo está financiado pola Xunta de Galicia - Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional e Universidades (Centro de investigación de Galicia accreditation 2024-2027 ED431G-2023/04), polo Ministerio para a Transformación Dixital e da Función Pública, e polo Plan de Recuperación, Transformación e Resiliencia, financiado pola Unión Europea – NextGeneration EU, no marco do proxecto Desenvolvemento de Modelos ALIA.

en el sistema museal de Galicia y analiza tanto la política seguida al respecto como la dotación de recursos. La representación de este repertorio, concluimos, es exigua por lo que se consideran las posibles causas y consecuencias: un silenciamiento nada inocente del patrimonio relacionado con la Guerra Civil y la posterior represión. Heurísticamente observamos las posibilidades que en el ámbito de la museología brindan los estudios sobre la cultura material y las teorías emancipatorias. Es decir, las alternativas que se ocupan de lo que habitualmente cae del otro lado de la ecuación: las pequeñas cosas olvidadas.

Palabras clave: Sistema museal gallego, cultura material, procesos de patrimonialización, memoria democrática, feminismo.

INTRODUCCIÓN

Que obxectos cabe atopar nos museos galegos relacionados coa guerra e os procesos de represión e resistencia que seguiron á sublevación militar de 1936? A pregunta refírese ao tipo e ao número de pezas, así como a posibles consideracións subsecuentes sobre as formas de adquisición, as medidas de conservación e divulgación adoptadas, a lexislación específica e a política auspiciada na materia. Nas páxinas que seguen trataremos estas cuestións, así como unha das consecuencias máis daniñas da efectiva praxe museal: o silenciamiento da cultura material relacionada coa memoria democrática¹.

1. A NOCIÓN DE *CULTURA MATERIAL* E O INICIAL ESTADO DA CUESTIÓN

Comecemos cun exemplo, o Museo das Peregrinacións e de Santiago, centro de referencia arqueolóxica da capital galega. Os únicos fondos directamente relacionados cos sucesos que aquí nos interesan redúcense a sete cartuchos Mauser (fig. 1) achados nunha escavación realizada en 2007 en Iria Flavia, no predio da Azucreira (Rúa Carril, 2003), unha antiga fábrica de comezos do século xx que durante os anos de contenda serviu de campo de concentración. Padrón era un nó ferroviario, un enclave na retagarda, a función estratéxica que, en definitiva, desempeñou Galicia durante a guerra.

¹ O presente artigo é o resultado refundido de tres traballos previos. A exhibición do que demos en chamar *as sete balas de Iria Flavia* no marco dun proxecto comisariado por quen isto subscribe e titulado *Fóra dos museos* (Librería NUMAX, Santiago de Compostela, 2017). Unha charla dada na *Primeira xornada arredor do campo de concentración de Padrón (1937-1939): unha ollada feminista*, organizada pola asociación MoradAura coa colaboración do Concello de Padrón (Iria Flavia, 13 de abril de 2024). E unha conferencia titulada «Sen oco para a memoria», presentada no ciclo *O esquecemento de hoxe* organizado por Montse Fajardo e promovido polo Concello de Pontevedra (Pontevedra, 15 e 16 de novembro de 2024).



Fig. 1. Munición Mauser procedente do solar da Azucreira (Iria Falvia, Padrón), campo de concentración durante a Guerra Civil. Fundición a molde, bronce, ferro, chumbo, cobre e restos de pólvora, 1937, 12,10 x 75 mm. Museo das Peregrinacións e de Santiago. Fotografía: Alba Vázquez Carpentier, proxecto *Fóra dos Museos*.

Ata Padrón chegaban vagóns cheos de presos procedentes da fronte norte que logo se redirixían aos campos habilitados nas abandonadas instalacións industriais das rías e noutros lugares como San Simón. Dende Padrón, en dirección contraria, enviábanse soldados, víveres, uniformes, mantas, armamento e, en xeral, todo o que se puidese fabricar e subministrar dende os postos non avanzados (Costa Rodil e Santos Suárez, 2007). É probable que a munición que hoxe custodia o Museo das Peregrinacións estea relacionada cun retén de estrada apostado xunto ao campo para controlar o trasfego de corpos e efectos que ían e viñan entre Galicia e a fronte. Na actualidade, como veremos, apenas son sete balas perdidas no maremagnum dos fondos da institución ou, como diría James Deetz, o pai da arqueoloxía histórica: *small things forgotten* (1996 [1979]).

En todo caso, antes de continuar, quixeramos facer unha apreciación previa sobre a nosa posición, pois quen isto escribe non o fai en calidade de historiadora da Guerra Civil nin da ditadura subsecuente. Quen isto asina faino en calidade de museóloga e, polo tanto, como experta na conservación e difusión da cultura material a través deste tipo de institucións. E dende esta adscrición queremos insistir na noción de *cultura material* porque, fronte a outras posibles expresións, introduce un matiz que resulta relevante. Recolle unha tradición sensible e respectuosa cos obxectos, co amor que lle profesamos na medida en que forman parte da nosa forma de relacionarnos, de identificarnos, de expresarnos. Todas levamos un *homo* ou unha *mulier faber* dentro de nós e dende hai milenios fabricamos, coleccionamos,

intercambiamos obxectos e nos engalanamos con eles. A noción de *cultura material* recolle, polo tanto, esta idea: a idea de que as persoas temos unha *relación específica cos obxectos*, tal e como sinalou o museólogo checo e fundador da museoloxía contemporánea Zbyněk Zbyslav Stránský (1971: 36). Porén, ao mesmo tempo, a noción en cuestión, a noción de *cultura material*, e isto é importante, está moi atenta ás contradicións e tensións que provocan no ámbito das ciencias sociais os modelos positivistas e neopositivistas. Referímonos ao xogo de contrarios cultura/natureza, idea/materia, mente/corpo, feminino/masculino, orde/caos, etc.

Amplíemos un pouco máis este punto. No cadro de prioridades do modelo dialéctico ao uso a cultura é o que, precisamente, lle permite ao suxeito —home, branco, cis, heteronormativo e occidental— dominar as vicisitudes físicas, dominar a súa contorna e, en definitiva, posuila. Isto é, reducir a un uso utilitario unha rede ampla de actores e fenómenos: outros homes —escravos, indíxenas, negros, homosexuais, republicanos, palestinos—, mulleres en xeral, crianzas, animais, ferramentas, plantas, materiais inertes e fósiles, os ríos, os montes, a enerxía solar e un longo etcétera.

Todo o que queda ao outro lado da ecuación estaría supeditado a ese axente primeiro. No que toca á cuestión dos obxectos, que é o que aquí nos incumbe, cabe sinalar que segundo esta lóxica resulta inconcibible que estes poidan ser, por exemplo, responsables dunha acción. Isto é algo que competiría en exclusiva a ese suxeito que acabamos de nomear, un suxeito, por outra banda, sempre humano, pois é o único ao que se lle presupón conciencia, conciencia para obrar. Non obstante, é fácil observar que non é o mesmo cravar unha punta cun martelo que sen el, ou xestionar un negocio cos instrumentos propios da contabilidade que sen eles. Os elementos que inciden nunha acción, tal e como sinalou Bruno Latour, son variados e nin sequera teñen que estar dotados de conciencia (2008 [2005]: 70 e 106). Os logaritmos non a teñen e afectan á nosa vida cotiá, incluso ao medio ambiente.

Polo tanto, cando afirmamos que os museos se fan cargo da *cultura material*, cando facemos uso desta expresión, que non por casualidade sería un oxímoro segundo a lóxica positivista, estamos tomando posición. Estamos dicindo que reflexionamos sobre os museos de forma crítica. Isto é, facéndonos eco de todas e cada unha destas contradicións. Sen achaialas.

Todo isto é importante porque significa que a museoloxía, ou certa parte da museoloxía, para nada hexemónica, comparte a axenda das teorías emancipatorias. Das teorías que se ocupan do que decotío cae do outro lado da

fórmula, como o feminismo e o pensamento poscolonial e subalterno (López Pato, 2023). E significa ademais que partimos dunha noción ampliada do que pode ou podería ser de interese para os museos: as grandes obras mestras, claro, pero tamén como sinalabamos, as pequenas cousas esquecidas [*small things forgotten*]². Como os proxectís de Iria Flavia confundidos entre os demais fondos do museo. Os sete cartuchos son todo o que hai na institución susceptible de relacionarse co tema que aquí nos interesa: o seu corpus completo. Non hai máis.



Figs. 2 e 3. Proxectís achados a finais de 2017 nunha escavación realizada no Monte do Castro en Vigo. Museo Quiñones de León de Vigo. Fotografías: Adro Arqueolóxica.

No resto dos museos galegos o panorama é, polo xeral, parecido. No Museo Quiñones de León de Vigo, por poñer outro exemplo, o material é tamén escaso. Só temos constancia de máis munición atopada, neste caso, no Monte do Castro da cidade olívica no ano 2017 (fig. 2 e 3). Na escavación en cuestión acháronse 80 cartuchos. Moitos están relacionados coa Guerra de Independencia pero uns 12, tamén tipo Mauser, coinciden cronoloxicamente coa Guerra Civil. A maioría están detonados e na memoria arqueolóxica asóciense sen ambaxes cos fusilamentos que se levaron ao cabo nese lugar —coa posible presenza de tropas alemás, cuestión, esta última, que se deduce pola fábrica dun deles (Gorgoso López, 2017: 208-2012)—.

O Museo de Pontevedra custodia tamén algunhas pezas de interese. No ano 2022, nunhas escavacións realizadas no convento de Santa Clara,

² Sobre a formación dos *Material Culture Studies* e sobre os cruzamentos entre arqueoloxía e antropoloxía a propósito da noción véxase Hicks (2010). Sobre o emerxente aproveitamento do concepto no ámbito da museoloxía a finais dos oitenta véxase Pearce (1989). Para unha revisión sobre a orixe do concepto, a súa intersección con diversos cadros heurísticos, incluída a museoloxía, a *Thing Theory* e a socioloxía, ademais da antropoloxía e a arqueoloxía, véxase López Pato (2023: 353-377).



Fig. 4. Vaíña de latón dun cartucho 7 x 57 mm tipo Mauser procedente do Convento de Santa Clara (Pontevedra). Fáltalle o proxectil a pesar de que non parece estar percutido. A utilización deste tipo de cartuchos difundíuse no Estado cara 1893 e mantívose incólume ata a década dos corenta. Museo de Pontevedra.

acháronse un cartucho Mauser e un culote marca Cometa (figs. 4 e 5)³. Os Mauser eran fusís de uso militar de grande éxito ao longo de todo o século xx e moi usados durante a contenda, de aí que a munición compatible se asocie coa mesma. En cambio, a outra peza, da que só se conserva a base, non era de uso militar. O mecanismo de detonación non era moi seguro e nos anos trinta o exército xa non usaba este tipo de munición⁴. Seguiuse empregando no ámbito civil, para as escopetas de caza, por exemplo. As persoas que tiñan unha escopeta que funcionaba con este sistema, se aínda daba servizo, non gastaban o diñeiro en cambiala. E, por suposto, en épocas de carestía cadaquén tiraba co que podía. A maiores, alén das consideracións sobre a súa seguridade, cabe sinalar que este tipo de munición non era adecuada para a acción bélica. Hai que disparar moi de preto para ocasionar dano. Porén, si se sabe que os fuxidos e mesmo logo a guerrilla botaron man deste tipo de armamento (Pereiro Fernández, 2024: 110-111). Non quere isto dicir que este fose o caso. Porque ademais incluso entre estes grupos o seu uso foi ocasional e/ou debido ás propias accións de caza realizadas para o autoabastecemento. En todo caso, non está de mais preguntarse por que apareceu este culote en Santa Clara.

³ Os *culotes* son a base dos cartuchos, é onde se produce a detonación, neste caso o resto do cartucho perdeuse.

⁴ Nos cartuchos Mauser a detonación prodúcese accionando o núcleo central da base. No outro tipo de munición a carga estoupa ao presionar unha pestana lateral. O sistema era máis sensible e os accidentes ou detonacións involuntarias máis frecuentes.



Fig. 5. Estopín de cartucho marca Cometa para escopeta de calibre 16, procedente do Convento de Santa Clara. Museo de Pontevedra.

No Museo de Pontevedra hai tamén outros obxectos que cabe mencionar. Un proxectil fabricado no ano 1937 en Alemaña. Trátase de munición de máis calibre, propia de metraladoras antiaéreas Swiss Oerlikon (figs. 6 e 7). E dúas moedas de 25 céntimos cuñadas polo bando sublevado, unha no ano 1937 e outra no 1938. Teñen o xugo e o lema «una grande y libre» (fig. 8). De novo, isto é todo. Todo o que podemos relacionar co tema, máis alá do fondo Castelao, claro está.



Figs. 6 e 7. Disparo completo do calibre 20 x 110 Swiss Oerlikon (Oe) do ano 1937 (37), fabricado en Alemaña, en Altdorf (A). O 16 pode facer referencia ao calibre ou á procedencia do metal. A cor negra do proxectil indica que é de tipo perforante.



Fig. 8. Moeda de 25 céntimos cuñada durante a contenda polos sublevados na Viena anexionada por Alemaña. A Casa da Moeda de Madrid estaba baixo dominio republicano. Atopouse no ano 2018 no Forte de Rande (Redondela).
Museo de Pontevedra.

Evidentemente, as circunstancias que esbozan estes exemplos son moi distintas. As balas de Iria, como xa vimos, estarían vinculadas a un retén de estrada. Os cartuchos do Castro, testemuñarían os fusilamentos. No caso de Pontevedra a munición atopada en Santa Clara abre interrogantes menos claros pero non exentos de interese sobre o papel, por exemplo, do monumento e as persoas que o ocupaban nos procesos históricos da época. Que dicir da munición de máis calibre? Sabemos que as metraladoras Oerlikon se usaron amplamente durante a guerra. A data de fabricación e o lugar que deducimos das marcas que hai na base do proxectil en cuestión son moi indicativos das relacións que estableceron con Alemaña os sublevados. Con todo, neste caso hai unha complexidade engadida que queremos subliñar: non se sabe como chegou a peza ao museo nin en que contexto apareceu. Segundo nos relatou o persoal parece que a peza arribou por man dalgún veciño que a atopou nos anos sesenta. Malia todo, non quedou ningún rexistro, ningún asento. Nada escrito ou documental. Nin sequera unha nota no libro de entradas. Destacar este aspecto, este silencio, é importante. Por que? Pois porque, polo xeral, as escasísimas pezas que podemos encadrar no repertorio que aquí estamos a

tratar chegan aos museos galegos por vías inespecíficas. Isto é, por camiños que nada teñen que ver con interrogantes, indagacións ou escollas relacionados coa Guerra Civil, a represión posterior e os movementos de resistencia/resiliencia. Nin sequera no caso das pezas procedentes de escavacións.

En Iria Flavia a prospección levouse ao cabo porque se ía construír un polígono de vivendas e o predio estaba afectado pola protección da colexiata de Iria, que está a rentes e é un Ben de Intesres Cultural (BIC). Que se tratase dun antigo campo de concentración non se menciona na documentación previa e tampouco na memoria arqueolóxica que se fixo con posterioridade (Rúa Carril, 2003). No caso do Castro en Vigo o que motivou a actuación foi a instalación de cableado eléctrico. Tampouco neste caso o feito de que se tratase dun lugar de fusilamento tivo nada que ver. En todo caso, nesta ocasión, si que se contextualizaron na memoria arqueolóxica as pezas, individualizando incluso o tipo de munición e afinando notablemente a cronoloxía (Gorgoso López, 2017: 208-2012). En Santa Clara, a finalidade era coñecer o estado xeral do monumento de cara á súa rehabilitación. Hoxe por hoxe aínda non se puido realizar a memoria correspondente. Si se redactou un informe valorativo pero neste non se menciona a munición. Cabe sinalar que no momento da súa redacción aínda non se limparan os obxectos rescatados e que, en consecuencia, moitos non se identificaran. A prioridade, como acabamos de indicar, era estudar os paramentos e as estruturas de cara a consolidación do edificio, o seu contido era secundario (Rodríguez Martínez, 2023). O arqueólogo pontevedrés Xurxo Ayán Vila implicouse de xeito informal na prospección. Estaba de baixa por mor dunha lesión e acercouse ao lugar. Como resultado desta casualidade acabou dando unha charla que si reparaba no cartucho Mauser (2023). Con todo, a súa achega non foi unha consecuencia programática.

O que queremos sinalar é, polo tanto, que xa en orixe houbo e segue habendo unha elipse, un silencio heurístico. A memoria da Guerra Civil e dos anos posteriores non forma parte da política de adquisicións e coleccións dos museos galegos. E isto frustra xa de entrada todo o proceso museal que, tal e como xa no seu día puxo de relevo Stránský, se basea en tres piares básicos: escolla, *thesaurización* e exposición/mediación (1995: 40-53). No que se refire ao repertorio que aquí nos interesa non hai un proceso de selección que vaia máis alá do puro azar e este extremo impide que a cadea da musealización/patrimonialización poida, en definitiva, desenvolverse.

Por que, entón, ingresaron todos estes proxectís nos museos citados? Basicamente por dous motivos, un relacionado coa propia tipoloxía das pezas e outro relativo á política de ordenación museo-arqueolóxica.

Sobre o primeiro aspecto cómpre sinalar que os elementos balísticos atopados en sondaxes se conservan por norma. Son elementos de recoñecido valor documental con independencia da súa cronoloxía ou contexto —como ocorre coas moedas que, de feito, contan cunha especialidade propia: a numismática—. Isto non acontece con outro tipo de obxectos. Apareceron en Iria outros materiais relacionados co campo de concentración? Como efectos persoais ou usados polos presos, pegadas de gábias cavadas para realizar as súas necesidades e outros restos? Na memoria constatamos como se recollen de forma exhaustiva o achado de múltiples anacos de cerámica de época romana. Había materiais contemporáneos que nos puidesen informar sobre a vida dos prisioneiros? Elementos que non tivesen ese valor recoñecido que se lle atribúe a todo proxectil, ás moedas ou aos restos asociados con determinadas épocas, sempre pretéritas? Pois non o sabemos. Porque na documentación non se fai sequera referencia á existencia do campo. Descoñecemos se non apareceron ou se simplemente se pasaron por alto ao non formar parte da heurística. É dicir, das preguntas que motivaron a escavación e definiron a súa metodoloxía.

No que toca ao segundo aspecto cabe sinalar que os museos mencionados son centros de referencia arqueolóxica. Isto é, as institucións cara ás que se derivan os achados de cada área xeográfica. Os museos provinciais e algúns de carácter local asumen con frecuencia esta función. Os criterios para derivar cara a un centro ou outro restos arqueolóxicos veñen pautados pola lei e habitualmente rexe o principio de proximidade, aínda que tamén se contemplan outros factores, como a relación dos obxectos coa temática do centro. Ao Museo das Peregrinacións chegan os materiais procedentes de Santiago, da súa contorna e doutros lugares relacionados coa ruta xacobeá: Iria, Padrón, Fisterra, etc. Por iso os sete cartuchos de Iria acabaron alí. E por iso o que se atopa en Vigo e arredores vai ao Quiñones de León. Do mesmo modo que os achados de Pontevedra van ao museo desa cidade.

2. O IMPACTO DO ASOCIACIONISMO POLA MEMORIA DEMOCRÁTICA

Sexa como sexa, o certo é que o corpo de materiais que podemos atopar nos museos galegos esbozou historicamente e ata actualidade un estado da cuestión raquíutico. Porén, resulta pertinente preguntarse que impacto está a

ter neste contexto o pulo do movemento memorialístico a partir do ano 2000 e a lenta pero emerxente exhumación de fosas no noso territorio⁵. No ano 2009 o grupo Histagra da Universidade de Santiago de Compostela ditou un protocolo na materia. No 2021, no cemiterio de Vilagarcía, realizáronse, co apoio do Instituto de Medicina Legal de Galicia, as primeiras escavacións seguindo estas directrices. Non se atoparon evidencias dos 18 corpos indicados na documentación pero nos consta que os materiais atopados —solas de zapatos, crucifixos, recipientes de flores e similares— se derivaron ao Museo de Pontevedra. Os estratos estaban moi removidos e por este motivo é difícil concretar a adscripción dos restos e interpretalos. Malia todo, o feito de teren sido depositados podería ser unha luz. Unha apertura cara a un posible futuro que tamén nos interpela. Preguntémonos, en consecuencia, que acontece con todos estes materiais unha vez que ingresan nos museos. Nótese que para mudar a situación é igualmente preciso observar ata que punto as institucións museais contan cos recursos necesarios para lle dar saída a este tipo de fondos tras o rexistro de entrada.

Unha vez nos museos as pezas deberían identificarse e catalogarse. Logo, tras tomar as medidas necesarias para a súa custodia e conservación, debería promoverse a súa difusión —non necesariamente de cara ao público en xeral pero si, polo menos, de cara aos investigadores. É isto o que sucede? De entre todas as pezas aquí traídas as únicas que na actualidade teñen ficha de catalogación son as moedas de Pontevedra e os cartuchos de Iria Flavia. As fichas das moedas son moi boas. A institución pontevedresa conta cunha experta en numismática. As das balas de Iria tamén son magníficas, caso máis sorprendente dado que as pezas non entran dentro da especialidade do museo nin do seu persoal técnico. O máis probable é que tivesen que realizar consultas externas. A munición de Santa Clara ingresou hai pouco. É probable que este sexa o motivo polo que carece de ficha. Para os detalles aquí relatados —datación, procedencia, materiais, usos— o que fixemos foi consultar co técnico do Museo Militar da Coruña, e o mesmo fixemos para o proxectil antiaéreo. As pezas do Castro en Vigo tampouco están catalogadas. A escavación é de 2017 e nesta ocasión cabe achacar a deficiencia á falta de persoal —é un museo municipal e non conta con técnicos—. Ademais, dáse a circunstancia de que

⁵ En 2003, a instancias da Asociación para a Recuperación da Memoria Histórica (ARMH), levouse ao cabo a que probablemente foi a primeira exhumación científica realizada en Galicia. Referímonos á fosa de Miguel Cardeñas Lozano no Soutadoiro (Carballada, Ourense) (Rodríguez Gutiérrez, 2024: 49). Dende o ano 2021 as exhumacións efectúanse ao abeiro dos Plans Cuadrienais.

neste momento gran parte dos fondos, incluída a munición en cuestión, están paletizados: están en palés á espera dun destino permanente; isto é, un espazo definitivo e debidamente habilitado para o seu almacenamento. Se agora quixeramos ver as pezas ou fotografalas para documentarnos sería imposible. A fotografía que aquí se publica facilitounola no ano 2017 o arqueólogo que estaba á fronte da escavación. De non térmola de antemán non teríamos modo de ilustrar a súa existencia.

Polo tanto, hai múltiples físgoas en todo o que aquí se está a relatar: as preguntas que non se formulan, o silencio da documentación, a ausencia dunha política de selección, adquisición e depósito que teña en conta o repertorio en cuestión —que o defina, que valore a súa importancia e contemple as accións necesarias para a súa efectiva musealización— e, finalmente, as dificultades debidas á carestía de medios xerais e especializados a pesar do bo facer, dos esforzos e do voluntarismo dos equipos. Por non mencionar xa o feito de que a temática dos museos aos que van destinadas as pezas non é, en ningún caso, específica. De facto, no único caso no que a munición está catalogada, no das balas de Iria, atopámonos con que na propia ficha se sinala que as pezas non son museables. É dicir, que carecen de interese para a súa exposición no museo. Cousa lóxica nunha institución dedicada ao fenómeno xacobeo.

Cabe sinalar que o potencial dunha peza ou dun conxunto non se esgota na posibilidade de ser ou non exhibida. Porque os museos reciben consultas moi variadas. Pero cabe tamén preguntarse se as persoas interesadas na Guerra Civil —investigadoras, xestoras culturais, curadoras e similares—, na violencia perpetrada polos sublevados nos anos posteriores e nos actos de resistencia e resiliencia da poboación, se dirixen a museos como os mencionados. Museos asociados ás belas artes e/ou á arqueoloxía protohistórica, romana, medieval, etc. E mesmo se tales centros están, máis alá da sensibilidade do seu persoal, en disposición de atender os requirimentos neste sentido. Ningún dos tres museos mencionados, nin ningún outro en Galicia, conta con especialistas na área nin con instrumentos debidamente afinados: motores de busca, catálogos específicos e similares.

Que percorrido posterior lle espera, polo tanto, a este tipo de pezas unha vez nos museos? Quedar relegadas aos fondos en reserva, quedar nos almacéns (fig. 9). Nós mesmo diríamos que, en realidade, o feito de abrírmos a discusión sobre estas pezas é un azar. Débese á casualidade, á coincidencia, de que no momento en que os proxectís procedentes de Iria ingresaron no Museo das Peregrinacións, no ano 2007, quen isto asina estaba no museo



Fig. 9. Vista da nave e do mobiliario compacto que o Museo das Peregrinacións e de Santiago ocupa no Milladoiro. Unha parte relevante está ocupada por obxectos de escaso valor para a súa exposición no museo pero se trata de material de interese para o público especializado e investigador.

realizando unhas xestións, e foi así como souben delas, porque as vin enriba da mesa do director con outros restos. Anos máis tarde, dez concretamente, en 2017, organizei unha exposición sobre a situación dos museos galegos, e decidín introducilas nese evento para ilustrar a problemática da memoria histórica no noso sistema museal. De todas as pezas aquí amosadas os proxectís de Iria son os únicos que, ata agora, viron a luz pública. Nun contexto, iso si, pouco común e mesmo alternativo. A mostra realizouse nunha librería e non por casualidade titulábase *Fóra dos museos* (figs. 10 e 11)⁶.



Fig. 10. Correo do Museo das Peregrinacións e de Santiago colocando os proxectís de Iria Flavia na peaña para a súa exposición en NUMAX.
Proxecto *Fóra dos Museos*.

⁶ <https://culturagalega.gal/serie.php?historia=28915&texto=Pezas%20para%20amosar%20os%20museos> (última consulta: 28 de xullo de 2025).

O normal é que as balas en cuestión quedasen perdidas entre fondos museais. E o que vou relatar a continuación así o certifica, porque cando comecei cos trámites para exhibir as pezas a súa localización non foi nada fácil. O motor de busca do catálogo museal non respondía. Só sabendo datos moi concretos era posible a súa localización —referímonos a información como a data de ingreso e/ou o número de referencia da escavación—. Houbo que chamar por teléfono ao anterior director, xa xubilado, para poder atopalas.

Polo tanto, cabe sinalar que aínda que as pezas desta índole ingresen nun museo, tras o seu depósito os propios instrumentos de traballo as relegan a un novo proceso de invisibilización ou silenciamento. Extraviándose no *maremagnum* dos almacéns a non ser que os fíos do azar e a vontade das persoas que traballan en prol da memoria democrática se conxuren en contra.



Fig. 11. O equipo de *Fóra dos Museos* pechando a vitrina para a exhibición na sala NUMAX dos cartuchos de Iria Flavia. Proxecto *Fóra dos Museos*.

4. O PULO DA ARQUEOLOXÍA DO PASADO CONTEMPORÁNEO EN GALICIA

Pero vaíamos outra vez sobre os nosos pasos. Afirmabamos que nos museos galegos os obxectos relacionados coa sublevación e os sucesos posteriores son moi escasos. Que se reducían, habitualmente, a mostras dispersas de munición e pouco máis. Faciamos tamén referencia ao posible impacto do

asociacionismo en prol da memoria democrática, as exhumacións e os actuais plans cuadrienais. Unha corrente na que o esforzo investigador é tamén de obrigada mención, con resultados tan insignes como o proxecto *Nomes e voces*⁷. Hai, non obstante, dous fitos moi recentes que queremos salientar e cuxa incidencia no que aquí nos ocupa é directa: as escavacións realizadas en Repil e na Ciudad de la Selva. Trátase de dúas actuacións arqueolóxicas relacionadas coa guerrilla.

As campañas de Repil, na Pobra do Brollón (Lugo), comezaron en 2016 e foron as primeiras da Península Ibérica realizadas no marco da resistencia armada antifascista. O principal foco de traballo foi unha vivenda na que o 20 de abril de 1949 foi abatida unha partida de guerrilleiros e varios dos veciños que os acollían e servían de enlace. A casa pertencía á familia que a habitaba, os Amaro, e co seu apoio servía de base de operacións da IIª Agrupación do Exército Guerrilleiro de Galicia-León. A batalla que nela tivo lugar propiciou o fin da guerrilla en Galicia. A intervención realizada neste sitio consolidouse en tanto que exemplo do potencial da arqueoloxía como ferramenta forense de acontecementos bélicos, mais tamén puxo relevo, entre outros extremos, o feito de que a paisaxe destes grupos estaba moi ligada ao espazo doméstico da sociedade agraria tradicional que os protexía e integraba no seu día a día (Ayán Vila e Gomes Coelho, 2019: 1108-1113). Tras o asalto, a vivenda foi queimada como parte da política levada a cabo polas forzas represivas para desartellar o apoio popular nas zonas rurais. Malia o trauma, Teresa Amaro, despois do seu paso pola cadea, regresou á súa casa e viviu nela ata a súa morte en 1962. Un xesto que o equipo do proxecto non dubida en describir como un acto de resiliencia. O último habitante marchou uns anos despois a Nova York. A iniciativa promovida polo arqueólogo Xurxo Ayán inclúe tamén esta segunda vida do inmovble e conta así «a historia dunha familia labrega que pode ser a do devalar de centos de miles de familias labregas entre 1934 e 1964» (Ayán e Novo, 2025: 27).

A Ciudad de la Selva era unha cidade descoñecida. Tíñanse noticias súas pola documentación escrita e polos testemuños dos membros da guerrilla. No ano 2017 Carlos Tejerizo García e o seu equipo, Sputnik Labrego, partiron na súa procura polos montes de Casaio (Ourense) e atoparon os restos do que entre os anos 1940 e 1946 foi o centro do Estado Maior da Federación de Guerrillas de León-Galicia. Unha serie de campamentos permanentes

⁷<https://www.nomesevoces.net/gl> (última consulta: 1 de setembro de 2025).

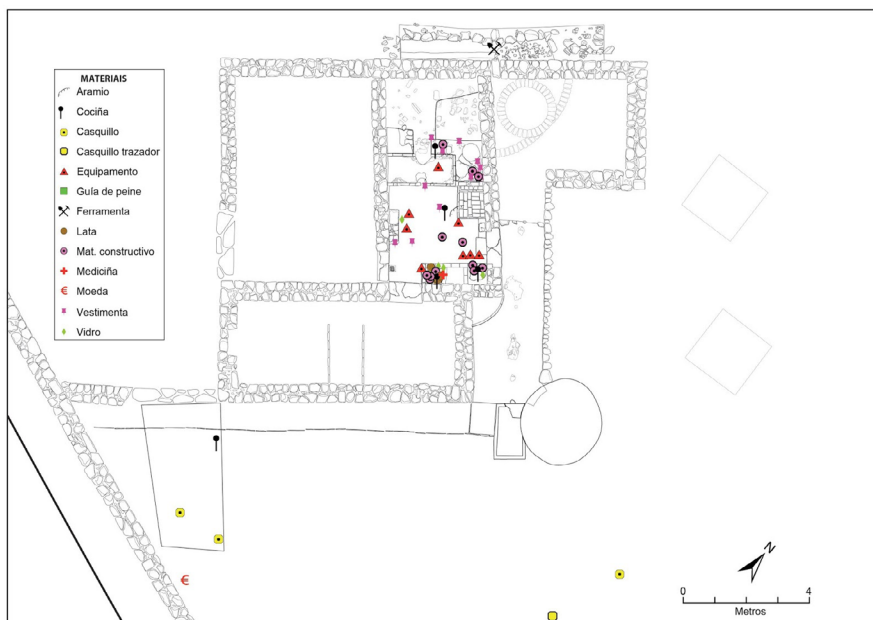


Fig. 12. Plano das estruturas e da contorna da vivenda dos Aمارo coa localización dos obxectos atopados. Repil, Pobra do Brollón (Lugo). Proxecto *Repil*.

construídos con forte investimento de tempo, esforzo e materiais; nos que con certa comodidade e amplitude vivían ao redor de 50-60 persoas. Nada que ver cos chozos e as covas nas que se goreceron os primeiros fuxidos. Comparativa posible porque nas sucesivas campañas o equipo foi quen de documentar 18 campamentos e preto de 60 estruturas non só ligadas á Ciudad de la Selva, senón ao movemento guerrilleiro en xeral. Isto é, ao seu completo desenvolvemento entre 1937 e 1951, ano no que definitivamente abandonaron os montes. Tamén puideron escavar 11 desas estruturas, dando lugar ao que «podemos considerar o conxunto máis relevante de materiais arqueolóxicos ligados a unha guerrilla de toda Europa e, posiblemente, do mundo» (Tejerizo García e Rodríguez Gutiérrez, 2024: 22).

Tanto a experiencia de Repil como a de Casaio son exemplos do que se coñece como arqueoloxía do pasado contemporáneo. Non é preciso aquí afondar na xenealoxía desta corrente. Bastará con sinalar que o movemento en cuestión ten moitos puntos de encontro coa axenda e cos itinerarios marcados no ámbito da museoloxía pola noción de *cultura material* e que, a maiores, nos seus máis recentes desenvolvementos ten a virtude de sinalar



Fig. 13. Cartuchos deixados por Segura, un dos guerrilleiros, na súa fuxida durante o asedio da Garda Civil en Repil, Pobra do Brollón (Lugo). Proxecto *Repil*.



Fig. 14 e 15. Obxectos da Guerrilla atopados nos montes Casaio (Ourense) polo equipo de arqueoloxía Sputnik Labrego: botóns, fibelas, elementos de trinchas ou tirantes, solas de botas e unha lanterna. Proxecto *Ciudad de la Selva*.
Sputnik Labrego.

vías non advertidas no noso campo de estudos. Como os traballos de Philippe Bruneau e Pierre-Yves Balut no ámbito francés, e os resultados da arqueoloxía forense, que nos últimos tempos deron lugar a indagacións e consideracións de carácter extraxudicial, sobre a memoria, a paisaxe, a tecnoloxía e os espazos de represión e violencia (González Ruibal, 2019).

En todo caso, e máis alá deste apunte, os achados de Repil comprenden tanto os cartuchos deixados polo combate como obxectos da cotidianidade posterior de Teresa Amaro, ademais de todo o relativo ás estruturas (figs. 12 e 13) (Ayán e Novo, 2025). En Casaio, entre os materiais rescatados atopouse munición, armamento, vestimenta, barras de grafito e botes de tinta para escribir⁸, efectos de hixiene tanto masculina como feminina, medicamentos, enseres de cociña, botellas de alcol, a boquilla dunha pipa, cristais de gafas, moedas, latas de conservas, outros restos de comida e un longo etcétera de elementos relacionados tanto coa vida doméstica do grupo como coa loita que sostiñan contra a ditadura franquista (figs. 14 e 15) (Tejerizo García e Rodríguez Gutiérrez, 2024).

En 2016, cando se iniciaron as campañas de Pobra do Brollón, a nova Lei do Patrimonio Cultural de Galicia aínda non entrara en vigor. Faltaban catro meses. As ruínas da vivenda familiar dos Amaro non tiñan máis de 100 anos e, polo tanto, segundo a normativa vixente, non podían ter consideración arqueolóxica nin precisaban licencia que autorizase as escavacións. A obstinación do equipo conseguiu que finalmente a Dirección Xeral de Patrimonio Cultural da Xunta de Galicia asinase o permiso coa condición de que se aparecían restos de interese arqueolóxico se informase para establecer o museo de depósito. A intervención de Repil normalizou ante as institucións este tipo de proxectos de xeito que ao ano seguinte o da Ciudad de la Selva seguiu sen contrariedades o trámite administrativo (Ayán e Macías, 2025: 269).

Unha parte importante das pezas atopadas en Repil depositouse no Museo de Viladonga. Os achados de Casaio deriváronse ao Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense. Trátase de dous casos illados pero especialmente notorios que, probablemente, esbozan un novo e emerxente estado da cuestión. Con todo, e mesmo estando convencidas de que tanto o Museo de Viladonga como o de Ourense son o mellor destino posible dadas as circunstancias, cómpre de novo sinalar que estamos ante dúas institucións cuxo obxecto nada ten que ver co tema aquí tratado. O primeiro está especializado na

⁸ Sobre a relevancia da lecto-escritura en contextos guerrilleiros véxase Bueno Aguado (2025).

cultura castrexa. O segundo é o típico museo provincial centrado, sobre todo, en arqueoloxía protohistórica, romana e medieval. Reúne mostras de arte barroca e relixiosa e, finalmente, aínda que en moi menor medida, fondos relacionados coa historia moderna e contemporánea da súa contorna. Leva pechado ao público dende 2002 por reformas. O problema é que en Galicia non existe ningún centro dedicado á Guerra Civil e aos procesos de represión e resistencia/resiliencia. Non o hai en Galicia nin en todo o Estado. O máis parecido sería o Memorial de l'Exili en Cataluña.

4. LEXISLACIÓN, NOVA MUSEOLOXÍA GALEGA E CULTURA DA TRANSICIÓN

Hai, en consecuencia, moitos filtros. Viuse que a arqueoloxía feita dende a administración non se interroga habitualmente sobre o acontecido durante a Guerra Civil nin os anos posteriores. As escasas iniciativas que si o fan son froito do voluntarismo e o compromiso de equipos independentes, con nulo ou escaso financiamento público. E viuse tamén que os museos, polas súas propias dinámicas, contribúen igualmente ao mutismo sobre o tema. De feito, se no eido da arqueoloxía se están a dar algúns pasos, no dos museos a cousa semella ir máis lenta.

Unha das razóns de que todo isto aconteza, unha máis, está na propia lei. Na lei galega de museos aprobada en 2021 e que, claramente, non se redactou con intención de solucionar toda esta problemática. A lei delimita con moito detalle algúns asuntos, como todo o que concirne ao patrimonio en mans da igrexa. Niso si que se esmera. Pero non di nada sobre a importancia que deberían revestir outros patrimonios, como o relativo á industria ou á emigración, nin por suposto ao patrimonio relacionado co exilio, o trauma e a memoria democrática. No que concirne a todas estas cuestións a normativa cala e postula unha nova elipse. Referímonos á Lei de museos e outros centros museísticos de Galicia pero tamén cabería falar da Lei de memoria democrática de 2022. Nesta última, a noción de *museo* só se manexa unha vez e para sinalar unha cuestión absolutamente auxiliar (Lei 20/2022, art. 25.6).

Este silencio non é inocente e hai que dicilo con claridade porque na práctica contribúe a perpetuar a situación herdada durante a ditadura. Os efectos da represión durante o franquismo, tal e como sinalan Ana Cabana Iglesia e María Xesús Nogueira Pereira, foron perversos e duradeiros porque ademais de actuar sobre o plano físico actuaron sobre o plano psicolóxico e simbólico. O silencio foi o prato cotiá de moitas familias afectadas pola re-

presión. O medo empapou o día a día das vítimas e transmitiuse ás seguintes xeracións como unha memoria reprimida. As vítimas, polo tanto, non se recoñecían como tales e cando o facían era só nos círculos familiares. O franquismo sociolóxico non tivo, en consecuencia, que competir con ningunha caste de contradiscurso, bastoulle simplemente con apuntalar o seu (2014: 17-18).

E este discurso, segundo as investigadoras que acabamos de citar, asentouse sobre dous piares básicos: o relato feito polas autoridades aproveitando todos os medios ao seu alcance —como os medios de comunicación e o ensino— e o relato elaborado polos profesionais da historia. Este último, xa en democracia puido, por fin, emanciparse das disposicións políticas e crear a súa propia crónica (16). O que nós aseveramos é que no ámbito dos museos de Galicia este proceso non se deu. E non se deu de forma case obstinada.

Discutimos sobre a lei pero é que a xeración da Nova Museoloxía Galega, a xeración de museólogos que a finais dos setenta e ao longo dos oitenta se incorporou á dirección dos museos públicos galegos, sorprendentemente, non se ocupou xamais do tema. Nos foros, plataformas de discusión e publicacións por eles auspiciados non hai referencias a este asunto, non se trata nin unha vez. E non é que non se lle dedícase ningún dos Coloquios Galegos de Museos á conservación do patrimonio relacionado coa Guerra Civil e a represión, é que en todos estes anos non houbo nin un só relatorio sobre o tema en ningunha das súas edicións. E se nos referimos aquí aos Coloquios Galegos de Museos é porque durante anos estes foron a actividade máis representativa do sector (López Pato, 2017: 143-149, 2023: 389-418).

Quere isto dicir que non houbo tentativas? Si, houbóas. Houbo propostas que apostaron porlle dar outra orientación á política museal galega. De feito, o Museo Carlos Maside esbozou no seu día unha alternativa. Unha opción impulsada por grupos relacionados co exilio. Un exemplo notorio. Hai outros no Estado (Real López, 2015). O Carlos Maside é especialmente singular pola súa temperá cronoloxía pero hai moitos museos impulsados por exiliados no Estado e pensamos que deberían estar protexidos como lugares de memoria, cousa que tampouco establece a lei. En todo caso, e para non desviarnos, cabe sinalar que a proposta en cuestión, claramente, non se axustaba á nova cultura da transición e non contou, polo tanto, co debido apoio. O seu actual estado díto todo.

Pero afondemos un pouco máis, porque ao nomear a noción de *cultura da Transición* (CT) estamos tocando o cerne do problema. A que nos referimos cando falamos da CT? Pois a ese límite que, tras a morte de Franco, fun-

cionou como tapón erixindo o consenso e a estabilidade social en hexemónicos sobre os valores da crítica e de calquera produto considerado problemático (Martínez, 2012). No Estado, no ámbito da museoloxía, un dos fitos máis característicos deste fenómeno foi a elaboración do proxecto do Reina Sofía. Na discusión previa o debate polarizouse ao redor de dúas posturas: coleccionismo *versus* internacionalización. A primeira defendía a creación dunha institución artística que promovesse a recuperación de proxectos, obras e traxectorias truncadas polo franquismo. A segunda, a proxección cara ao exterior. O polo da oficialidade, con algunhas concesións, inclinouse cara a esta última (Ait Moreno, 2010: 42). A proposta do Carlos Maside, claramente, estaría en liña coa primeira. As directrices foron clarísimas e no caso galego o debate repetiuse, co mesmo resultado, nas deliberacións previas á fundación do Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), as actas están aí (Sobrino, 1993; López Pato, 2023: 445).

5. A RESTITUCIÓN DEMOCRÁTICA DO PROPIO CAMPO MUSEAL GALEGO

O tapón foi, e segue a ser, enorme. En Galicia é tan grande que por non facer non se fixo sequera o esforzo de restaurar a memoria dos propios, das persoas ligadas ao campo dos museos que sufriron a represión e o exilio. Pensamos en Sebastián González García-Paz. Un home ligado ao Seminario de Estudos Galegos, chamado a desenvolver a súa carreira na Universidade de Santiago de Compostela como figura prominente da arqueoloxía e dos proxectos relacionados coa cultura material galega pero cuxa traxectoria, como tantas outras, foi malograda pola guerra. Sebastián González viuse obrigado a mudar Galicia por Puerto Rico, onde a súa actividade foi inxente e contribuíu notoriamente a consolidar as estruturas académicas e museais sobre a base da súa previa experiencia galega. Baixo o seu liderado fundouse o Museo de Historia, Antropología y Arte de Río Piedras (Benítez, 1968; Fraguas, 1968).

Existe unha museoloxía da diáspora galega, do exilio galego, republicano e mesmo europeo? Non é unha pregunta baladí. O exemplo de Sebastián González é representativo. Como tamén o é o de Pablo Toucet, exiliado de orixe vasca que foi o artífice e director do Museo de Niamey (Níxer), baluarte da museoloxía poscolonial africana (Fumadó Ortega, 2017). Pero non nos desviemos e volvamos sobre a figura de Sebastián González. O investigador non regresou nunca do exilio pero si visitou brevemente Galicia en varias ocasións. O día da súa morte estaba en Pontevedra nunha destas viaxes. Corría o

ano 1967 e Xosé Filgueira Valverde, con quen na súa xuventude intercambia-
ra abundante información e notas de campo⁹, dirixía o Museo de Pontevedra.

A memoria de Sebastián González redúcese ás necrolóxicas arriba cita-
das e á edición ou reedición dalgún dos seus artigos na revista da institución
pontevedresa ao ano seguinte do seu falecemento. Sobre Xosé Filgueira, en
cambio, si atopamos abundante literatura. Un dato paradoxal porque como é
notorio e coñecido Filgueira foi un dos grandes responsables da política pa-
trimonial e museal galega durante o franquismo e despois. E este feito axuda
a entender que foi o que motivou o silencio na xeración da Nova Museoloxía
Galega. A saber, nos anos setenta e oitenta incorporouse unha nova xeración
pero os axentes anteriormente hexemónicos seguían, en gran medida, ar-
bitrando o xogo. Na transición democrática a axenda da museoloxía galega
cimentouse sobre tres pés: profesionalización, institucionalización e norma-
lización cultural. O papel de Filgueira Valverde neste marco, como facilitador
e tapón ao mesmo tempo, dende o Consello da Cultura Galega, por exem-
plo, e dende o propio Museo de Pontevedra, foi moi relevante. E xunto con
Filgueira Valverde poderíamos falar de Chamoso Lamas e Sánchez Cantón
(Arias Vilas, 1997: 605, López Pato, 2023: 389-402).

En definitiva, o silencio e o esquecemento seguen a dominar no campo
museal e este feito, ademais, contrasta enormemente cos esforzos realizados
dende outros ámbitos, como o historiográfico e, claro está, dende o do aso-
ciacionismo.

Hai iniciativas que poñen o acento nas demandas patrimoniais. Como as
escavacións da Pobra do Brollón e dos montes de Casaio. Como os proxectos
da Illa de San Simón e do Vello Cárcere de Lugo. E tamén propostas exposi-
tivas como o *Memorial da liberdade* (Acuña Rodríguez, 2006). Por non falar
xa do debate e a puxa de posicións ao redor do Pazo de Meirás. A cuestión é
se estas experiencias son capaces de integrar unha vía alternativa suficien-
temente armada como para mudar unha política museal que nin sequera se
cuestiona os seus propios vínculos co pasado recente.

6. PERSONALIA

Xa se comentou que en Galicia non existe ningún centro de referencia, ningun-
ha institución do campo ao que se dirixir como investigador ou investigadora
na procura de vestixios sobre o tema aquí tratado. Non existe ningunha

⁹ Segundo se deduce dos arquivos persoais de ambos depositados na institución. Véxase <https://museo.depo.gal/es/as-xeiras-de-deza> (última consula: 30 de xullo de 2025).



Figs. 16 e 17. Etiqueta que a familia de Elvira Bao lle puña aos paquetes de comida que lle levaban ao cárcere. Elvira Bao era mestra, galeguista e republicana. En 1936 foi detida e apartada do ensino público. Fondo da familia de Elvira Bao. Fotografía: Proxecto Nomes e Voces, Grupo HISTAGRA.



Figs. 18 e 19. Carteira e nómina de José Villaverde Velo. José Villaverde foi un líder anarcosindicalista galego. Foi detido xusto despois de cobrar a súa última nómina. Agochou o diñeiro e antes de ser paseado o 25 de setembro de 1936 entregoullo a un compañeiro de cela para que llo fixese chegar á súa muller. Na memoria familiar esta carteira e o seu contido pasan por ser as pertenzas que con tanto esmero gardou. Fondo Villaverde Otero. Fotografía: Proxecto Nomes e Voces, Grupo HISTAGRA.

institución especializada na que depositar de forma específica os achados relacionados de modo que o seu recorrido a posteriori sexa viable. Tampouco existe, por exemplo, un servizo que rexistre e unifique os virtuais fondos nunha posible base de datos —isto sería unha solución de cara ao futuro—. Pero, en realidade, a carencia é aínda máis profunda porque tampouco as vítimas e seus familiares teñen onde se dirixir para depositaren pertenzas asociadas a momentos de cativerio, de morte, de dor, de perda. Como a



Fig. 20. Caixa que un preso de Figueirido, Pontevedra, lle fixo a Eulalia Carro pola axuda prestada durante o seu cativerio. Fondo da familia Carro. Fotografía: proxecto *Memoria das mulleres*, Concello de Pontevedra.

pequena táboa coa que a familia de Elvira Bao identificaba a comida que lle levaba ao cárcere (figs. 16 e 17). Ou o moedeiro coa última nómina de José Villaverde Velo, que antes de ser paseado logrou agochar e enviar á súa muller (figs. 18 e 19). Nós temos noticia directa destes *personalia* a través dos investigadores do proxecto *Nomes e voces*. Pero hai moitos outros obxectos, como a caixa que un preso de Figueirido, Pontevedra, lle fixo a Lali Carro pola axuda prestada (fig. 20) (Fajardo, s/d[a]). Ou unha bandeira da Sociedade de Agricultores bordada, supostamente, sobre un deseño de Castelao pola



Fig. 21. Bandeira da Sociedade de Agricultores bordada sobre un deseño de Daniel Castelao. Concello de Pontevedra. Arquivo Municipal de Pontevedra.



Fig. 22. Fotografía da familia de Josefa Vázquez Juncal, fortemente represaliada durante a Guerra Civil. Josefa Vázquez en primeiro plano, ao seu lado o seu marido Antonio Dios e detrás a súa descendencia. Fondo familiar. Reprodución: proxecto *Memoria das mulleres*, Concello de Pontevedra.

señora Pepa, Josefa Vázquez Juncal, e gardada durante toda a ditadura por un veciño de Salcedo (fig. 21). Cabe destacar que neste caso a corporación do Concello de Pontevedra recuperou a insignia no ano 2000 e a depositou no Arquivo Municipal (Fajardo, s/d[b], 7). Dadas as circunstancias, é posible que este sexa un dos mellores lugares para a súa custodia, pero a dispersión do corpus engade dificultades e, claro está, a falta dunha institución e/ou medios específicos aboca á desaparición de moitas pezas.

Citabamos á señora Pepa en relación coa bandeira. É a muller da fotografía que reproducimos (fig. 22). A señora Pepa, ademais dun fillo maior que lle asasinaron, Antonio, tiña dúas fillas: Fina e Tucha Dios (Fajardo, s/d[b]; s/d[c]; s/d[d]). Os falanxistas tamén foron por elas. A nai rapoulles ela mesma as trenzas, aínda que logo no cuartel, onde estiveron presas co pai, as rasuraron igualmente. O caso é que unha delas, Fina, gardou a trenza toda a vida e tras a súa morte, non sabendo que facer coa mesma, a súa descendencia desfíxose dela. De todas estas pezas e historias temos coñecemento de primeira man grazas á investigadora e xornalista Montse Fajardo.

A táboa, o moedeiro, a trenza. Trátase de pertenzas que non responden aos criterios hexemónicos de conservación pero que poderían servir para restituír socialmente a memoria do trauma e a memoria nominal das vítimas. Que mesmo levan asociados xestos íntimos de amor e resistencia. O amor de quen coida, de quen agocha un símbolo, de quen garda unha trenza. Obxectos *esquecidos* que servirían, para narrar de forma pública e oficial un relato que dende o período franquista se postulou como unha memoria efectivamente reprimida. Ou, segundo o sinalado por Cabana como unha memoria tolleita (2006).

Que o persoal é político, tal e como dicía Simone de Beauvoir, é algo que a museoloxía comprobou tras a II Guerra Mundial, en Auschwitz ou en Sachsenhausen —que hai máis persoal que o pelo exposto nas vitrinas do museo polaco—. Tamén se comprobou nas excolonias e nunha nova vaga de museos que a partir dos anos setenta se caracterizou por integrar as voces e as experiencias dos colectivos minorizados, incluídas as mulleres (Toucet, 1975; Bondaz, 2014). E logo, xa nos 2000, con centros como o Museo do Apartheid de Sudáfrica e o Museo Sitio de memoria ESMA, este último consagrado ás vítimas das desaparicións forzadas en Arxentina e, hoxe en día, un dos grandes fitos no referido a como lidar dende o ámbito dos museos con pasados traumáticos. Que fose auspiciado por mulleres, polas nais da praza de Maio, non foi probablemente un azar.



Fig. 23. Casqueiros do piñeiro xunto ao que mataron a Alexandre Bóveda.
Fundación Alexandre Bóveda.

As diversas cores dos triángulos de identificación usados nos campos nazis poñen en evidencia o abano das múltiples opresións que poden sufrir as persoas. Hai un infernal paralelismo entre estes triángulos e a bandeira dos grupos minorizados (a bandeira LGBTIQ+). Pensamos que en Galicia é urxente establecer unha rede de complicidades recíprocas entre museoloxía e movementos sociais, entre a museoloxía e o asociacionismo pola memoria democrática. Para poder, precisamente, sacar á luz os obxectos e os relatos esquecidos polo discurso hexemónico. E penso, sinceramente, que o feminismo interseccional marca ao respecto unha folla de ruta especialmente rendible.

Para rematar quixeramos traer a colación unha última peza: os casqueiros do piñeiro xunto ao que mataron a Alexandre Bóveda, gardados pola súa muller Amalia Álvarez e atopados pola súa familia cando esta morreu (fig. 23) (Fajardo, 2015: 86). Como é posible que non ocupen un lugar preeminente no imaxinario de todos e todas as galegas?¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA RODRÍGUEZ, Xosé Enrique (2006): *Memorial da liberdade: represión e resistencia en Galiza.1936-1977*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- AIT MORENO, Isaac (2010): *Aportaciones a la historia de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994. Memoria para optar al grado de doctor*, Universidad Complutense de Madrid [Tese de doutoramento]. <http://eprints.ucm.es/10858/1/T31873.pdf> [última consulta: 30 de xullo de 2025].
- ARIAS VILAS, Felipe (1997): «Coordinación e cooperación entre museos de Galicia», *II Xornadas ANABAD Galicia*, ed. ANABAD-Galicia, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 599-619.
- AYÁN, Xurxo (2023): «Conferencia de (case) clausura», palestra impartida no marco do programa *Conferencias en Santa Clara*, Pontevedra: Deputación de Pontevedra / Concello de Pontevedra.
<https://www.youtube.com/watch?v=wosIaBdSL4g&list=PLI8kT8CUmE5ngDSEgTHx6l324W1MyKW5T&index=6>
(última consulta: 30 de xullo de 2025).
- AYÁN, Xurxo e Olga Novo, eds. (2025): *Repil. 20 de Abril de 1949*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- AYÁN, Xurxo e Santiago MACÍAS (2025): «O proxecto Repil, 1949: de paisaxe ausente a lugar de memoria. Arqueoloxía comunitaria, historia pública e ciencia cidadá», en Ayán e Novo, pp. 267-301.

¹⁰ Quixeramos agradecer a colaboración de Montse Fajardo, Gustavo Hervella (Grupo HISTAGRA), Rafael M.^º Rodríguez Martínez (Deputación de Pontevedra), Daniel Crespo (Museo de Pontevedra), Natalia Fraguas (Museo de Pontevedra), José Manuel Candaes Díaz (Museo Histórico Militar da Coruña) e Lino Gorgoso (Adro Arqueolóxico). O presente traballo é debedor das súas achegas.

- AYÁN VILA, Xurxo M. e Rui GOMES COELHO (2019): «Memoria y Paisaje de una guerrilla transfronteriza: arqueología de la resistencia antifranquista en Galicia y el Norte de Portugal», *Postguerres/Aftermaths of War*, coords. Teresa Abellò, Giovanni C. Cattini, Víctor Gavín, Jordi Ibarz, Carles Santacana, Queralt Solè e Antoni Vives, vol. 2, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 1100-1117.
- BENÍTEZ, Jaime (1968): «Sebastián González García-Paz. Su huella en la Universidad de Puerto Rico», *Museo de Pontevedra*, 22, pp. 71-78.
- BONDAZ, Julien (2014): *L'Exposition postcoloniale. Musées et zoos en Afrique de l'Ouest (Niger, Mali, Burkina Faso)*, París: L'Harmattan.
- BUENO AGUADO, Mario (2025): «Repil (setembro, 1947-abril, 1949). Oficina postal guerrilleira», en Ayán e Novo, pp. 179-201.
- CABANA, Ana (2006): «A memoria tolleita: As pegadas da represión franquista na memoria rural galega», *Grial*, 170, pp. 36-43.
- CABANA IGLESIA, Ana e María Xesús NOGUEIRA PEREIRA (2014): «Silencio, memoria y documentos de sombra. Desmemorias y relatos sobre la represión durante la Guerra Civil», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 32, pp. 15-26.
- COSTA RODIL, Xesús e Xesús SANTOS SUÁREZ (2007): *Galiza na Guerra Civil. Campos de concentración de Muros, Padrón, A Pobra e Rianxo*, Santiago: Concello de Rianxo e Concello da Pobra do Caramiñal.
- DEETZ, James (1996): *In Small Things Forgotten. The Archaeology of Early American Life*, edición revisada e ampliada, ilustracións Amy Elizabeth Grey, Nova York: Anchor Books [1979, 1.^a ed.].
- FAJARDO, Montse (2015): «As que quedaron», *Do gris ao violeta. Achegas á historia das mulleres de Pontevedra*, M.^a Jesús López Escudeiro et al., Pontevedra: Concello de Pontevedra, pp. 77-88.
- FAJARDO, Montse (s/d[a]): «Eulalia Carro Sobral», *Do gris ao violeta*, ed. Concello de Pontevedra, <https://www.dogrisaovioleta.gal/biografia/represaliadas-e-resistentes/eulalia-carro-sobral/> [última consulta: 19 de agosto de 2025].
- FAJARDO, Montse (s/d[b]): «Josefa Vázquez Juncal», *Do gris ao violeta*, ed. Concello de Pontevedra, pp. 244-245. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Josefa-Vazquez-Juncal-2.pdf> [última consulta: 19 de agosto de 2025].
- FAJARDO, Montse (s/d[c]): «Fina Dios Vázquez», *Do gris ao violeta*, ed. Concello de Pontevedra, <https://www.dogrisaovioleta.gal/biografia/represaliadas-e-resistentes/mestras-depuradas/fina-dios-vazquez/> [última consulta: 19 de agosto de 2025].
- FAJARDO, Montse (s/d[d]): «Tucha Dios Vázquez», *Do gris ao violeta*, ed. Concello de Pontevedra, <https://www.dogrisaovioleta.gal/biografia/represaliadas-e-resistentes/mestras-depuradas/tucha-dios-vazquez/> [última consulta: 19 de agosto de 2025].

- FRAGUAS, Antonio (1968): «Sebastián González García-Paz: notas das súa vida e do seu tempo», *Grial*, 21, pp. 334-357.
- FUMADÓ ORTEGA, Iván (2017): «Pablo Toucet San Juan: intelectual y librepensador, arqueólogo y museógrafo», *150 años de la arqueología: teoría y método de una disciplina*, eds. Mariano Ayarzagüena Sanz, Gloria Mora e Jesús Salas Álvarez, Madrid: Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 411-417.
- GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2018): *An Archaeology of the Contemporary Era*, London: Routledge.
- GORGOSO LÓPEZ, Lino, dir. (2017): *Sondeos arqueológicos sobre servicios previstos en Obras de puesta en valor de la fortaleza del Castro de Vigo (Pontevedra)*, Memoria técnica da empresa Adro Arqueolóxica, Código 2021/08/P575, Arquivo da Deputación Provincial de Pontevedra.
- HICKS, Dan (2010): «The Material Cultural Turn. Event and Effect», *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, eds. Dan Hicks e Mary C. Beaudry, Oxford: Oxford University Press, pp. 25-98 e 646-758.
- LATOUR, Bruno (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, trad. Gabriel Zadunaisky, Buenos Aires: Manantial [orixinal en inglés de 2005].
- LÓPEZ PATO, Sabela (2017): «Museoloxía e procesos de (des)patrimonialización. O campo museístico galego e os requirimentos heurísticos de contextos anómalos ou deficitarios», *Estudios literarios e campo cultural galego. En honra ao profesor Antón Figuroa* [Cadernos CIPPCE sobre emerxencia Cultural, 5], eds. Teresa López, Laurence Malingret e Elías J. Torres Feijó, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 135-153.
- LÓPEZ PATO, Sabela (2023): *Museoloxías contemporáneas e sistemas culturais emerxentes: modelos, heurísticas, conceptos. Aplicación ao sistema museal galego*. Tese de doutoramento lida na Universidade de Santiago de Compostela. Accesible en <https://minerva.usc.es/entities/publication/cef6a423-424d-493e-8565-27664a253c88> [última consulta: 25 de xullo de 2025].
- MARTÍNEZ, Guillem (2012): «El concepto de CT», *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, coord. Guillén Martínez, Barcelona: Debolsillo, pp. 13-23.
- PEARCE, Susan M., ed. (1989): *Museum Studies in Material Culture*, Leicester: Leicester University Press.
- PEREIRO FERNÁNDEZ, Mario (2024): «Armas para ao pobo! Elementos materiais para a loita armada nos montes de Casaio (1936-1948)», coords. Tejerizo García e Rodríguez Gutiérrez, pp. 93-124.
- REAL LÓPEZ, Inmaculada del (2015): *Museos e iniciativas para la recuperación histórico artística del exilio republicano español.*, Universidad Nacional de Educación a Distancia [Tese de doutoramento].
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Alejandro (2024): «A Ciudad de la Selva nos documentos», coords. Tejerizo García e Rodríguez Gutiérrez, pp. 29-50.

- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Rafael M^a (2023): *Informe Valorativo. Proxecto arqueolóxico para a validación arqueolóxica e histórico-artística do convento de Santa Clara (Pontevedra)*, Deputación de Pontevedra, Código CT 102A 2022/502-0, Museo de Pontevedra.
- RÚA CARRIL, Victor, dir. (2003): *Avaliación arqueolóxica do proxecto de urbanización do sector Padrón R-2, Padrón, A Coruña*, Código GA 12065001, Biblioteca do Museo das Peregrinacións e de Santiago.
- SOBRINO, María Luísa, dir. (1993): *Galicia: un centro de arte contemporánea a debate*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav (1971): «Der Begriff der Museologie», *Muzeologické Sešity*, suplementum, pp. 14-39.
- STRÁNSKÝ, Z[byněk] Z[bylav] (1995): *Introduction to the Study of Museology for the Students of the International Summer School of Museology-ISSOM*, trad. Anton Pasienska e Suzanne Nash, Brno: Masarykiana Brunensis Universitas.
- TEJERIZO GARCÍA, Carlos e Alejandro RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, coords. (2024): *Ciudad de la Selva. Historia e arqueoloxía da guerrilla nos montes de Casaio*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- TOUCET, Pablo (1975): «El Museo de Niamey espejo de todo un país. La múltiple realidad nacional de Níger fielmente reflejada gracias a una original experienci», *El Correo [de la UNESCO]*, Febreiro, Suplemento especial sobre a Unesco, pp. 32-35.

A figura do vampiro-cacique en *Un ollo de vidro* (1922), de Castelao

MARTA MARIÑO MEXUTO
Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0002-9962-2488

Resumo

Análise dun episodio de *Un ollo de vidro* como relato de vampiros destinado á denuncia do sistema caciquil. A obra de Castelao *Un ollo de vidro. Memorias dun esqueleto* constitúe unha narración composta de historias breves cun fío condutor: trátase dos episodios presenciados por un esqueleto, escritos nuns papeis que o enterrador do cemiterio atopou e que entregou a quen di editar o texto. O esqueleto reflexiona sobre distintos temas relacionados coa súa vida pasada ou con cuestións xurdidas nas conversas con outros seres no cemiterio. Analízase un destes episodios, presentado como un relato de vampiros, que o autor utiliza para facer unha dura crítica ao sistema caciquil. Relaciónase tamén o vampiro-cacique de Castelao con outros vampiros empregados como metáfora do explotador, tanto na literatura de terror como na obra económica de Marx.

Palabras chave: vampiro, literatura galega, marxismo, literatura de terror, novela gótica.

Resumen

Análisis de un episodio de *Un ollo de vidro* como relato de vampiros destinado a la denuncia del sistema caciquil. La obra de Castelao *Un ollo de vidro. Memorias dun esqueleto* constituye una narración compuesta de historias breves con un hilo conductor: se trata de los episodios presenciados por un esqueleto, escritos en unos papeles que el enterrador del cementerio encontró y entregó a quien dice editar el texto. El esqueleto reflexiona sobre distintos temas relacionados con su vida pasada y con cuestiones surgidas en las conversaciones con otros seres en el cementerio. Se analiza uno de estos episodios, presentado como un relato de vampiros, que el autor utiliza para hacer una dura crítica al sistema caciquil. Se relaciona también el vampiro-cacique de Castelao con otros vampiros empleados como metáfora del explotador, tanto en la literatura de terror como en la obra económica de Marx.

Palabras clave: vampiro, literatura gallega, marxismo, literatura de terror, novela gótica.

INTRODUCCIÓN

En 1922, Alfonso R. Castelao publicou¹ na editorial Céltega *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*. Tratábase dun proxecto editorial impulsado polas Irmandades da Fala para achegar a literatura en galego ás clases populares e encher o baleiro existente na literatura en prosa. Utilizaremos, para o texto, a denominación de «novela», porque as publicacións de Céltega se anunciaban como tales, pero as súas características axústanse mellor ás dun relato longo. O texto consta dunha serie de historias breves cun mesmo fío condutor: son escenas presenciadas por un esqueleto nun cemiterio, plasmadas nuns papeis atopados polo enterrador e entregados ao editor do texto². O contraste entre o cómico e o escuro está presente ao longo de toda a obra. Estes episodios constitúen un «ensaio teórico-práctico sobre o humorismo» (Rosales, 1997: 159), que o autor utiliza para tocar de forma cómica distintos temas relevantes: unha constante, como é ben sabido, na obra de Castelao. Ocuparémonos aquí do episodio no que o autor introduce un personaxe que se empeza revelando primeiro como un vampiro e, despois, como un cacique.

1. O EPISODIO DO VAMPIRO-CACIQUE

A breve novela de Castelao non atraeu, en xeral, moita atención por parte da crítica. Millán Otero afirma que:

[O]s críticos que até hoxe se ocuparon de *Un ollo de vidro*, sempre de pasada e como prelúdio obrigatorio cara a meirandes empeños, naufragaron a meu ver na súa apreciación por ollaren unhas veces neste texto un relato case naturalista, outras un simple xogo macabro (Millán, 1989: 173).

E conclúe que a obra

constitue outra proba da concepción da arte como compromiso e do labor intelectual como valor útil, transformador da realidade. [...] *Un ollo de vidro* non é, neste panorama de labor político e publicista, unha anécdota, un divertimento nen un «xogo macabro»: é un golpe mais de conciencia, dos moitos que Castelao,

¹ Antes da publicación íntegra en Céltega, o texto apareceu «inserto parcialmente na conferencia “Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura” de 1920 baixo o primeiro apartado “Humorismo”» (Rosales, 1997: 159).

² O motivo do manuscrito atopado constitúe, como ben se sabe, un tópico literario, un de cuxos exemplos máis recordados é o da novela de Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804-1805), que constitúe unha das mostras máis significativas da chamada «novela gótica», á que *Un ollo de vidro* non é de todo allea.

até a súa morte, habia de dar no camiño da reconstrución da identidade nacional do pobo galego (Millán, 1989: 191-2).

A crítica que si se ocupou de *Un ollo de vidro* menciona a miúdo o episodio do vampiro, mais só de pasada e sen chegar a analízalo. Torrente Ballester, por exemplo, subliña o seu carácter cómico:

Poño por caso o do vampiro, onde a multiplicidade de planos estéticos coincide con certos recursos da técnica quevedesca, e onde, coma no propio caso de Quevedo, un pode rir ou chorar ou mandar ao vampiro ao inferno (Torrente, 1975: 34-5).

Silvia Manteiga, Ánxeles Penas e Manuel Rosales tamén fan breves referencias descritivas ao texto vampírico, simplemente mencionando a inclusión dun elemento fantástico con fins satíricos:

Rematando a historia aparece a figura do vampiro-cacique, presentada dun xeito sorpresivo e intrigante. A sátira e o mundo dos espectros vencéllanse para facer unha denuncia social. O mundo do alén non é traba suficiente para que estes ruíns sigan a facer das súas (Manteiga, 1989: 167).

Na mesma ultratomba atópase o esqueleto cun vampiro que sae tódalas noites do cemiterio a chuchar o sangue das vítimas novas e, facendo indagacións, descobre que en vida foi un cacique de sona [...] (Penas, 1989: 159).

O propósito semella sinxelo: a través da macabra fantasía na que o narrativo vai ofrecendo alusións satíricas e sociais, a fin da mensaxe imprime como colofón un alegato anticaciquil. Non obstante a crueldade da que está desprovista o resto da obra tampouco ha de resaltar neste fragmento mercé á execución fantástica de emparellar Vampiro = Cacique. Así, a través dun relato de rancio sabor risquiano a ocultismo, a solución para acabar co vampiro (é dicir, co cacique) é científica e obxectiva: hai que queimarlle o corpo (Rosales, 1997: 174).

A sección que nos ocupa sitúase ao final da obra, xusto antes da intervención do editor, que se dirixe ao lector e que asina como Alfonso R. Castelao. A figura do editor interposto entre o descoñecido autor dos papeis achados e o lector é tamén un recurso relacionado co relato gótico e vencellado ao do manuscrito atopado, que introduce unha certa obxectividade –ou, cando menos, unha dúbida compartida coa do lector, que deste xeito se mitiga, ben é certo que o relato de Castelao está escrito en clave humorística– en textos de tipo fantástico e, por tanto, de dubidosa verosimilitude. Lémbrese que T. Todorov, na súa *Introduction a la littérature fantastique* (1970) declaraba que «lo fantástico no dura máis que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente» (Todorov,

1981: 23). Está claro que nesta obra non podemos cinguirnos a unha definición clásica do fantástico, porque entran en xogo o paródico e o metafórico. Castex afirma que «Lo fantástico, por el contrario, se caracteriza por una intrusión repentina del misterio en el marco de la vida real» (Pierre-George Castex, cit. en Rodero, 2006: 13), e así pode parecer cando comezamos a ler o episodio do cacique, ata que recordamos que a historia está sendo narrada por un esqueleto animado.

O relato que se introduce toma numerosos elementos formais da historia de terror tradicional, de maneira que o receptor do texto cre estar, ao principio, ante un relato dese tipo:

Dende hai tempo veño reparando que un home de carne e óso sae dunha cova, gabea pola parede do cemiterio e foxe cara a cibdade. De alí a dúas ou tres horas volta pra o cemiterio ensumíndose nun decir amén debaixo da terra. A primeira vez que tal reparei non quería dar creto ó meu ollo; mais o caso repiteuse moitas veces arreo (Castelao, 2001: 31).

A narración transcorre de forma rápida, case esquemática, e os detalles descritivos son mínimos, pero están presentes os elementos típicos do subxénero da narrativa de vampiros. A historia desenvólvese de noite. O narrador –que é o esqueleto que escribe as súas memorias– é un observador intrigado polas accións sospeitosas dun home, ata que decide por fin seguilo e presencia a escena na que descobre que se trata dun vampiro. Este narrador-espectador recorda ao personaxe de Jonathan Harker no inicio de *Dracula* (1897), quen tamén ve o conde escalar as paredes do castelo como se dun animal se tratase³ (cf. Stoker, 1993: 47-48). O vampiro aliméntase co sangue dunha rapaza nova, o paradigma de vítima inocente dos vampiros e outras criaturas nocturnas. Algunhas das convencións do subxénero non están presentes: aquí, o vampiro actúa no «burgo máis probe da cibdade» (Castelao, 2001: 32), onde a vítima vive nunha choza, mentres que os vampiros clásicos (Lord Ruthven, sir Varney, a pesar da súa escasa sofisticación, Carmilla, o conde Drácula...) adoitan moverse e buscar as súas presas en ambientes burgueses ou aristocráticos⁴.

³ C. Leatherdale afirma que Stoker toma da tradición balcánica o animalismo de Drácula, que o relaciona co lobishome: «His 'animalism' is reflected in his wolf-like ears, hairy palms, pointed teeth and feral stench [...]. To reflect Dracula's 'animalism', Stoker elsewhere describes him as 'lion-like', 'lizard-like' and 'panther-like'. As with most animals, Dracula can see in the dark and operates better at night» (Leatherdale, 1995: 24).

⁴ Os protagonistas, respectivamente, de *The Vampyre* (1819), de J. W. Polidori; *Varney the Vampire; Or, the Feast of Blood* (1847), de J. M. Rymer; *Carmilla* (1872), de S. Le Fanu e *Dracula* (1897), de B. Stoker. Todos os personaxes anteriormente mencionados posúen títulos nobiliarios; Carmilla, aínda que habitualmente só se mencione o seu nome de pila, é en realidade a condesa Mircalla von Karnstein.

A descrición da escena onde se fai patente o vampirismo relaciona o aspecto pálido e desmellorado, tradicionalmente atribuído ás vítimas, cos efectos da pobreza e a enfermidade perceptibles no rostro da rapaza:

Unha lampariña de aceite alumeaba mornamente a cariña fraca i encoveirada dunha rapaza que durmía nun leito misérrimo. O pantasma chegouse a ela i estivo unha chea de tempo cos beizos pousados no pescozo da rapaza.

Cando se ergueu tiña a boca ourelada de roxo, namentras no pescozo da rapaza corría un fio de sangue e na pele da súa cariña fraca arrufiaba a brancura da morte (Castelao, 2001: 32).

Ata agora, o narrador referiuse ao monstro como «un home de carne e óso» (a primeira vez) e como «o pantasma», mais despois de presenciar como lle absorbe o sangue á rapaza, revélase que «Aquel pantasma era un vampiro» (Castelao, 2001: 32). O esqueleto continúa seguindo ao vampiro nas noites sucesivas. A primeira rapaza acaba morrendo, e tamén o fan moitas outras. A pesar do esquematismo co que se narra a historia, seguen presentes os detalles terroríficos: «Cando aínda estaba quente a derradeira badalada das doce horas no campanario da eirexa, ouvearon os cans ventando a morte» (Castelao, 2001: 32).

O verdadeiro sentido da historia desvélese cando o esqueleto consulta o nome do suposto vampiro na súa lápida e se decata de que «fora un canalla que roubaba pra dar regalía ó seu bandullo de porco; dono da xusticia, roubaba dende a súa confortábel casa. ¿Pra que decir máis? Era... iera un cacique!» (Castelao, 2001: 103)⁵. Mentres o narrador trata de buscar a forma de matalo, o outro esqueleto trata de dar unha explicación de carácter etnográfico á crenza na existencia dos vampiros:

—No vampirismo cren moitos pobos e hai moitas probas xudiciaes de aparicións de pantasmas que chuchaban sangue de persoas; mais eu coido que non debe dárselle creto a semellantes contos. Fuxiron os tempos en que o verdugo queimaba os cadavres sospeitosos de vampirismo e hoxe non se permitiría en ningures espetar unha estaca no curazón dun cadavre (Castelao, 2001: 33).

O narrador adopta unha postura máis aberta, similar á do profesor Van Helsing en *Drácula*, un científico de prestixio, pero coñecido polas súas ideas pouco ortodoxas: «O meu amigo, cheo de cencia oficial, moqueábase das xentes sinxelas que cren nos vampiros. Eu gardei o meu segredo pra non pasar por parvo [...]» (Castelao, 2001: 33). Porén, limítase a facerlle

⁵ Nótese o paralelismo coa primeira revelación: «Aquel pantasma era un vampiro» (Castelao, 2001: 32).

preguntas ao seu interlocutor. Este admite que hai sabios que cren no vampirismo, xustificándoo de maneira científica⁶:

Cando un morto aparente estivo moi apegado á materia e foi na vida un malvado, o corpo astral, envolto no dobre etéreo, sae da sepultura co obxecto de manter o corpo físico con sangue que chucha nas persoas vivas, e desta maneira perpetúase o estado cataléptico do soterrado. O corpo astral comunica o sangue dun xeito aínda descoñecido, mais agardan que calquera día sexa explicado polas ciencias psicolóxicas (Castelao, 2001: 34).

Despois de que o outro esqueleto afirme que, segundo os que cren nos vampiros, a única forma de desfacerse deles é queimando o cadáver, o protagonista marcha pensando: «Vampiros hainos; pois logo, polo si ou polo non, debían queimarse a tódolos caciques. Os caciques son capaces de facérense os mortos pra seguir vivindo a conta dos malpocados» (Castelao, 2001: 35). Con esta sentenza rematan as memorias do esqueleto, ás que segue unha nota do editor, informando de que deixou o ollo de vidro, así como material para escribir, na tumba dun amigo seu, para que tamén poida redactar as súas memorias.

A explicación metafórica de que o vampiro resulta ser un cacique non chega a resolver de forma satisfactoria o resto do episodio: que sucedeu realmente entre o suposto vampiro e a rapaza? Pode o lector ou lectora aceptar os feitos que o esqueleto relata como testemuña? Aínda manténdonos nun estado de «“willing suspension of disbelief”, en palabras de Coleridge—, que exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga» (Villanueva, 1991: 122) ante un manuscrito que provén do mundo de ultratumba, despois da revelación do cacique, a historia da que é protagonista resulta confusa.

Sinalamos ata agora varios elementos que relacionan o episodio coa literatura gótica: a figura do editor, o recurso do manuscrito e a propia temática vampírica, entre outros, pero é necesario sinalar o excepcional deste tipo de ficción en España. A novela gótica neste país, escasamente cultivada pero non inexistente, non acadou o éxito do que gozaría noutros lugares por motivos que teñen moito que ver coas circunstancias políticas, sociais e culturais. Como sinala Miriam López Santos no seu estudo sobre a novela gótica en España, «mientras el resto de países, agotados del peso asfixiante de la

⁶ O exemplo que se menciona é o da «fundadora da Teosofía» (Castelao, 2001: 34). Trátase de Helena Blavatsky (1831-1891), que, xunto con outros colaboradores, creou a Sociedade Teosófica en Nova York en 1875. As doutrinas teosóficas tamén chegaron a España a finais do século XIX.

Ilustración, se complacían en la dulzura de las sombras, el pueblo español seguía en las tinieblas y sus intelectuales, aún no saciada su sed de luz, distaban mucho de sentirse hartos y añorar la pasada oscuridad» (2024: 21). Así pois, no momento en que Castelao escribe *Un ollo de vidro*, a literatura galega apenas contaba con modelos coñecidos de ficción gótica, tanto en Galicia como no resto de España. Isto non impide, por suposto, a utilización por parte de Castelao de modelos doutros sistemas literarios, como xa viñemos sinalando, nin o recurso a un tema omnipresente na cultura galega como é a vida de ultratumba, constantemente presente nos relatos de transmisión oral.

2. A TRADICIÓN VAMPÍRICA E *DAS KAPITAL*

A identificación do explotador económico co vampiro é unha idea que xa está presente na obra de Marx, e pouco importa aquí que o primeiro sexa un empresario capitalista ou un cacique con métodos de explotación máis rudimentarios, como correspondía á sociedade galega da época, aínda eminentemente agraria. A este respecto, paga a pena citar o seguinte fragmento de Neocleous, a pesar da súa extensión:

Terrell Carver ha sugerido que Marx utiliza a metáfora do vampiro tres veces en *El Capital*. Marx afirma que «el capital es trabajo muerto que, como un vampiro, vive sólo de chupar trabajo vivo, y cuanto más vive, más trabajo chupa». También comenta que la prolongación nocturna de la jornada de trabajo «solo es capaz de calmar temporalmente la sed del vampiro de sangre viva del trabajo»; por lo tanto «el vampiro no se saciará», mientras «quede por explotar un solo músculo, tendón o gota de sangre». Pero si también se explora el texto a la búsqueda de comentarios que parecen derivar del tema del vampiro, pero no lo mencionan explícitamente, se encuentra una gran cantidad de material adicional. El capital «chupa la fuerza creadora de valor del trabajador y está chorreando sangre». Los talleres de encaje que explotan niños son descritos como «chupa sangre», y el capital en EE.UU. se financia con la «sangre capitalizada de los niños». La apropiación del trabajo se describe como la «sangre vital del capitalismo», mientras se afirma que el estado se interpone aquí y allá «como una barrera para la transformación de la sangre de los niños en capital» (Neocleous, 2013).

Mark Neocleous suxire que o tema é aínda máis amplo se non tomamos só referencias literais ao vampiro: «Marx pone el ejemplo de Valaquia, cuyos campesinos realizaban trabajos forzados para los boyardos» e, tras a análise das fontes, dedúcese que o «“boyardo de Valaquia” del texto resulta ser Vlad el Empalador: Vlad Drácula» (Neocleous, 2013: 2). Noutros textos á parte de *Das Kapital*, aparece tamén o motivo:

En los Grundrisse, el capital es descrito «chupando constantemente trabajo vivo para alimentar su alma, como un vampiro», o «chupando el alma viva del trabajo» (12). En su Mensaje inaugural de la Asociación Internacional de Trabajadores, redactado cuando escribía *El Capital*, Marx describe la industria británica como «algo vampiresco», que «sólo puede vivir de chupar sangre, y sangre de niños también» (13) (Neocleous, 2013: 2)⁷.

E, ademais do vampiro,

podemos ver cómo Marx recurre a imágenes bastante explícitas sobre el carácter monstruoso del capital: afirma que el capital «viene chorreando sangre y lodo, por todos los poros, desde la cabeza hasta los pies» (1975, 950) para hablar de los terrores de la esclavitud, lo que puede evocarnos una criatura del pantano al estilo del cine de terror-folk actual. O cuando describe las relaciones de producción de capital aludiendo a un cuerpo desmembrado como materia prima que el capital consume-devora, para volver a «reproducir los músculos, nervios, huesos, cerebros de los trabajadores existentes y para producir nuevos trabajadores» (1975, 703) (Bullón, 2023: 403).

Hai que ter en conta o contexto cultural no que se insire a obra de Marx para comprender mellor estas alusións. Neocleous recorda que «*Varney the Vampire* de James Malcolm Rymer, por exemplo, fue publicado por entregas un año antes⁸ que la edición del *Manifiesto del Partido Comunista*» (Neocleous, 2013: 4). Cómpre mencionar que Varney tamén buscaba apoderarse de bens económicos, non só sangue. Anteriormente, o relato *The Vampyre* (1819), de John Polidori, xa acadara un gran éxito, en parte debido a que foi erroneamente atribuído a Lord Byron nun primeiro momento. Ao longo do século XIX, o vampiro converteríase nunha figura habitual na literatura e nos escenarios teatrais ingleses, de modo que os seus principais atributos serían ben coñecidos polo público. A tradución ao inglés de *Das Kapital* apareceu en 1897, igual que a novela *Dracula*, a culminación de máis dun século de terror gótico literario, aínda que nin Marx nin Engels vivían xa para velo⁹.

⁷ Neocleous vai máis alá, demostrando que «el tema del vampiro, si no el propio vampiro, recorre como un hilo rojo toda su obra» (2013: 2). Para unha enumeración das mencións que fai Marx ao longo da súa obra, recoméndase a lectura completa do artigo de Neocleous, pero non é o noso obxectivo comentalas todas neste traballo.

⁸ O *Manifiesto do Partido Comunista* publicouse en 1848, mentres que *Varney the Vampire; Or, The Feast of Blood* foi aparecendo en forma de *penny dreadful* —obras de terror por entregas, de moi baixo prezo e carácter popular— entre 1845 e 1847.

⁹ *Dracula* pertencería, pola data da súa publicación e igual que outras novelas sobre vampiros, á literatura gótica de fin de século, época na que «resurge [...], completamente transfigurado y unido a la nueva realidad cultural y social, aunque sin perder su vinculación originaria al siglo XVIII» (Mariño, 1998: 187).

A pesar de que a literatura de vampiros non gozaba da mesma fama en España que no mundo anglófono, o monstro era unha figura recoñecible. *Un ollo de vidro* apareceu tan só vinte e cinco anos despois, mais aínda non existía ningunha tradución ás linguas da península. A primeira tradución foi ao castelán, e publicouse nunha data tan tardía como 1935¹⁰. Descoñecemos se Castelao tivo acceso ao texto; quizais a algunha edición francesa, posto que a primeira tradución a este idioma, obra das irmás Lucie e Ève Paul-Margueritte, saíu do prelo en 1920, e o autor de Rianxo sen dúbida coñecía esta lingua ben. Por suposto, non é necesario que Castelao tivese lido a obra para que introduciase a figura do vampiro no seu texto, mais, como intelectual ao tanto das novidades literarias, é probable que, como mínimo, soubese da existencia da novela de Stoker. Ademais, o tema empezara a ser tratado por autores do mundo hispano, como Emilia Pardo Bazán no relato *Vampiro* (1901), aínda que usa o termo de forma metafórica, ou Horacio Quiroga no relato *El vampiro* (1927). O cine, nos seus inicios naquel momento, xa se apropiara do personaxe: en 1922, o ano no que aparece o texto que nos ocupa, estréase tamén unha das obras mestras do expresionismo alemán, *Nosferatu* de F. W. Murnau.

O conde Drácula da novela homónima non é un capitalista industrial, senón que está máis próximo ao cacique de Castelao no aspecto económico. Non vive afastado do campesiñado, pero o despreza: Drácula coméntalle a Harker ao inicio da novela que «your peasant is at heart a coward and a fool!» (Stoker, 1993: 30). Non se trata do propietario dos medios de produción, senón que provén dunha familia moi antiga, posúe un título nobiliario¹¹ e un castelo ruinoso. Non só iso, senón que nin sequera é un aristócrata ao uso:

Count Dracula is an aristocrat only in manner of speaking. Jonathan Harker [...] observes with astonishment that Dracula lacks precisely what makes a man 'noble': servants. Dracula stoops to driving the carriage, cooking the meals, making the beds, cleaning the castle. [...] Dracula also lacks the aristocrat's conspicuous consumption: he does not eat, he does not drink, he does not make love, he does not like showy clothes, he does not go to the theatre and he does not go hunting, he does not hold receptions and does not build stately homes (Moretti, 1988: 90).

Porén, o que si ten Drácula é ouro no seu castelo como Harker descobre:

¹⁰ Bárbara González informa de que esta tradución se publicou na editorial Hyma, dentro da colección «La Novela Aventura», pero se descoñece a identidade do tradutor. Pouco despois, a ditadura de Franco dificultaría a recepción da novela de Stoker en España ata os anos 60, por considerar que se trataba dun tema de mal gusto (cf. González Peláez, 2018: 3).

¹¹ Cómpre destacar que non se presenta como conde ante Jonathan Harker. Cando aínda non se coñecen, o vampiro asina a carta de benvida a Harker como «Your friend Dracula» (Stoker, 1993: 7) e, no castelo, preséntase simplemente dicindo «I am Dracula» (Stoker, 1993: 23), a pesar de que, na súa narración inicial, Harker sempre se refire a el como «o conde».

The only thing I found was a great heap of gold in one corner –gold of all kinds, Roman, and British, and Austrian, and Hungarian, and Greek and Turkish money, covered with a film of dust, as though it had lain long in the ground. None of it that I noticed was less than three hundred years old. There were also chains and ornaments, some jewelled, but all of them old and stained (Stoker, 1993: 63).

Esta riqueza «that has been buried comes back to life, becomes capital and embarks on the conquest of the world: this and none other is the story of Dracula the vampire» (Moretti, 1988: 91). O único diñeiro que o conde ten interese en utilizar é o que inviste en comprar unha casa en Inglaterra¹², a situación a partir da que se desenvolve toda a trama novelesca. A pesar de non utilizalo para outros fins, Drácula parece ter certa obsesión co diñeiro, como o mostra o feito de que o leve sempre consigo. Cando é atacado por Harker cun coitelo, este résgalle a roupa, «making a wide gap whence a bundle of bank-notes and a stream of gold fell out» (Stoker, 1993: 364). Ao fuxir, o conde ten tempo de recuperar parte do diñeiro que lle caeu:

The next instant, with a sinuous dive he swep under Harker's arm [...] and, grasping a handful of the money from the floor, dashed across the room, threw himself at the window [...]. Through the sound of the shivering glass I could hear the “ting” of the gold, as some of the sovereigns fell on the flagging (Stoker, 1993: 364).

Franco Moretti define así as ambicións económicas do conde Drácula:

If the vampire is a metaphor for capital, then Stoker's vampire, who is of 1897, must be the capital of 1897. The capital which, after lying 'buried' for twenty long years of recession, rises again to set out on the irreversible road of concentration and monopoly. And Dracula is a true monopolist: solitary and despotic, he will not brook competition (Moretti, 1988: 93).

O crítico sinala tamén que «[l]ike capital, Dracula is impelled towards a continuous growth, an unlimited expansion of his domain. Accumulation is inherent in his nature» (Moretti, 1988: 91). O texto de Moretti insiste na oposición entre o monopolio aristocrático do conde Drácula e a burguesía librecambista da época¹³, representada polo resto dos personaxes da novela,

¹² Aínda que o conde nunca chega a expresar desexos de conquista, percíbese o perigo implícito de que estenda a súa influencia por toda Inglaterra, corrompendo os costumes tipicamente británicos e a moral vitoriana. Sobre a xenofobia en *Dracula* tense escrito moito; por exemplo «Enemies or Allies? Fear, Terror and Xenophobia in *Dracula*» (2017), de C. Eaton, ou «The Occidental Tourist: “Dracula” and the Anxiety of Reverse Colonization» (1990), de S. D. Arata, sobre o medo a unha invasión das Illas Británicas por parte dunha potencia «incivilizada», que está presente noutras obras literarias da mesma época.

¹³ «Because the nineteenth-century bourgeois believes in free trade, and he knows that in order to become established, free competition had to destroy the tyranny of feudal monopoly. For him, monopoly and free competition are irreconcilable concepts» (Moretti, 1988: 93).

pero isto non ten moita importancia para o presente traballo, porque a Castelao só lle interesa no contexto da novela a división entre os explotadores (os caciques) e os explotados (o pobo).

Marx sèrvese de imaxes monstruosas para subliñar o que ten o capitalismo de estraño e antinatural e facelo comprensible, utilizando metáforas que o público culto podía entender. O século XIX non só foi o fogar literario do vampiro, senón tamén do monstro de Frankenstein, do espectro de Sleepy Hollow e dos desdobramentos terroríficos de místico Hyde, de Dorian Gray, e do monxe Medardo. David McNally sinala que «[p]arte de la genialidad de Karl Marx se halla en haber sabido ver algo de esta cultura plebeya y en haberla utilizado en un sentido crítico en su monumental análisis del sistema capitalista» (McNally, 2022: 33-4). Máis adiante afirma tamén:

Hurgando en los imaginarios populares y literarios, de los cuentos de vampiros al *Fausto* de Goethe, [Marx] hizo una representación del capitalismo en la que este era una historia de terror moderna y un cuento de misterio, inexplicables si no es a través de la terminología de la monstruosidad (McNally, 2022: 234).

A metáfora do vampirismo tamén serve para exemplificar o concepto de alienación que sofren os traballadores, reducidos, como di Morrisette, a pouco máis que un cadáver andante, seducidos polas comodidades e distraccións do capitalismo:

Whereas Stoker wrote about a supernatural vampire, this approach to teaching Marxism recasts capitalism as a form of economic vampirism. In this interpretation of Marxist theory, factory owners step into the role of the vampire, draining the surplus value of the worker's labor to further enrich themselves, in much the same way that Stoker's vampire sucks blood from victims to grow ever stronger. Seduced by the capitalist's spell the comforting distractions of religion, politics, consumer culture the worker suffers a 'loss of self' and emerges as little more than a walking corpse (Morrisette, 2013: 637).

Cabe sinalar o curioso paradoxo de que, despois de encarnar ao explotador capitalista na obra de Marx, o vampiro, identificado case exclusivamente con Drácula, pasase a exemplificar o perigo dos países do leste socialista. Durante a Guerra Fría, que coincide coa época dourada do cine de vampiros –coas producións sensacionalistas da Hammer Film Productions–, a ameaza vampírica equipárase coa ameaza que supoñía o bloque soviético dende a perspectiva dos países occidentais:

Transylvania's position behind the Iron Curtain has conveniently rubbed off on its most famous inhabitant. American Cold War propaganda seized on the diabolical

Count as representing everything evil in the communist world, a godless, merciless tyrant. Dracula the capitalist or Dracula the Red: we can take our pick (Leatherdale, 1995: 30).

Desta maneira, a pesar dos importantes cambios xeopolíticos desde que Stoker escribise a súa novela, Romanía e os países de Europa do leste, a miúdo vistos desde o punto de vista occidental como un todo confuso, seguían a encarnar o distinto, o descoñecido e o perigoso.

3. O VAMPIRO DE CASTELAO NO SEU CONTEXTO IDEOLÓXICO

A cuestión do pensamento político de Castelao, a pesar dos seus escritos, segue sendo debatida ata hoxe, posto que persoeiros de diversas posturas políticas teñen tratado de apropiarse da súa figura. O rianxeiro definíase politicamente como «moderado» nunha carta enviada, estando xa no exilio, ao señor Vandellós¹⁴, ao tempo que recorda que formaba parte do grupo de Izquierda Republicana nas Cortes:

Fui diputado en las Constituyentes y lo fui en las últimas Cortes. Mi filiación constaba en el congreso como «galleguista». En las Constituyentes no estuve adscrito a minoría alguna y por mi carácter moderado voté según me pareció. De esta vez figuré en el grupo parlamentario de «Izquierda Republicana», cuya filiación consta en mi carnet de diputado, que conservo (Costa, 1979: 116).

Non cabe dúbida de que as súas posicións políticas foron mudando ao longo da súa vida. Nos seus últimos anos derivou a posicións algo máis conservadoras e desencantadas dentro do seu republicanismo. Cómpre recordar a súa viaxe á URSS en 1938, facendo parte dunha delegación da España republicana, que o levou a expoñer no Museo de Arte Occidental Moderno os orixinais de *Galiza Mártir*, *Atila en Galiza* e *Milicianos*, así como varios debuxos no Museo da Revolución, con tanto éxito que el mesmo confesou: «podo augurar que na URSS son o dibuxante revolucionario máis admirado» (Alonso Montero: 2012: 124). O relato da súa experiencia, como queda patente en varias cartas, está cheo de termos laudatorios cara o sistema soviético:

Aunque no soy comunista, no importa. Los españoles leales sabemos lo que se les debe a todos los comunistas del mundo, a todos los afiliados a la Tercera Internacional y yo personalmente sé lo que España le debe a un país extraordinario

¹⁴ Vandellós era un economista que dirixía os Servizos de Estadística do goberno venezolano e que, anteriormente, traballara en Cataluña no Instituto de Investigacións Económicas durante a República. Na carta, de xuño de 1939, Castelao pídelo a Vandellós un posto de traballo no devandito organismo de Venezuela.

que será la salvación del mundo. Me refiero a la Unión Soviética (Alonso Montero, 2012: 67).

Aínda deixando claro que non se consideraba comunista¹⁵, durante a época inmediatamente posterior á súa viaxe, pensaba que a URSS constituía unha «gran escuela de progreso, de alegría, de humanidad» (Alonso Montero, 2012: 36). Porén, queda claro que o Castelao posterior

está lonxe desta adhesión e destes entusiasmos. O filocomunismo e o prosovietismo de Castelao hai que entendela e explicala nas coordenadas da Guerra Civil e, tamén, nas do seu optimismo, o do cidadán que, poucos días antes do 1 de abril de 1939, aínda cría no triunfo do Exército Republicano (Alonso Montero, 2012: 185).

Non sabemos se leu a obra fundamental de Marx e Engels, pero non cabe dúbida de que si coñecía ben *O marxismo e a cuestión nacional* (1914), de Stalin¹⁶, que cita en *Sempre en Galiza* (1944) no referido á definición e constitución das nacións. Por outra banda, a etapa en que Castelao se interesou especialmente polo comunismo e estaba en contacto con numerosas persoas e institucións aíns a esta ideoloxía é bastante posterior á publicación de *Un ollo de vidro*. Non obstante, a idea básica do rexeitamento aos caciques que explotan o pobo galego estivo presente desde os seus inicios como escritor e debuxante. Non é necesario atribuírlle unha ideoloxía marxista para recoñecer que sentía un profundo rexeitamento cara a explotación económica das clases populares e que atopou na idea do vampiro, chegada dunha fonte que non se pode confirmar, a maneira perfecta de plasmalo.

4. O MARXISMO GÓTICO

Ao igual que Marx, que «podría haber elegido simplemente el término “parásito” o “sanguijuela” o algo similar, pero prefirió no hacerlo» (Neocleous, 2013: 4), Castelao tamén podería ter utilizado outra metáfora, pero o vampiro ten infinitamente máis posibilidades dende o punto de vista literario que outro parasito. Permíttelle construír un breve relato, no que xoga coas expectativas do lector para mantelo en suspenso.

¹⁵ Nunha entrevista aparecida no número 43 de *Nueva Galicia* en xuño de 1938, xusto despois do seu regreso da Unión Soviética, o rianxeiro puntualiza: «Ahora conviene que haga una pequeña aclaración. Yo no soy comunista. No sé si tengo condiciones para serlo. No sé si pesan sobre mí prejuicios adquiridos en la infancia y en la lectura de libros venenosos» (Alonso Montero, 2012: 73).

¹⁶ Segundo Xesús Alonso Montero, debeu ler parte do opúsculo de Stalin nunha tradución ao catalán publicada na revista valenciana *Nueva Cultura* en 1937 (cf. Alonso Montero, 2012: 151).

David McNally propón o concepto de «marxismo gótico»¹⁷ precisamente para explicar a aparición de historias de terror –xurdidas tanto de autores recoñecidos como do propio folclore– ligadas ao fenómeno capitalista, creador de monstros e personificado como monstro en si. Para McNally, Marx foi consciente do que hai de monstruoso na explotación por parte do capital, e foi quen de explicalo coa imaxe do vampiro:

Lo central para el marxismo gótico es la idea de que necesitamos imágenes y lenguaje con los que expresar la extrañeza y monstruosidad del capitalismo y la invisibilidad de las fuerzas que nos dominan. No basta con decir que el capitalismo es injusto y explotador, aunque eso sea cierto. Necesitamos un marxismo que capte el horror y el miedo que la gente experimenta en su vida cotidiana. Marx comprendió que el capitalismo sofoca a las personas, que las reduce a meros instrumentos de trabajo al servicio del capital. [...] El marxismo gótico insiste en que tenemos que dar voz a los gritos de horror que acompañan a la vida en esta sociedad mortífera y alienante (McNally, 2022b).

O autor explica que estas representacións seguen aparecendo en países ou culturas nas que as relacións sociais e económicas baseadas no capitalismo aínda son recentes e causan estranxeza:

Lo que resulta más sorprendente de la monstruosidad capitalista [...] es su normalidad, su integración aparentemente continuada en los ritmos banales y mundanos del día a día. Esta es la razón de que las representaciones más reseñables del engendro capitalista tiendan a darse en contextos en los que las relaciones burguesas aún son vividas como extrañas y horripilantes (McNally, 2022: 16).

En calquera caso, non é novo que a literatura fantástica ten constituído en moitas ocasións a mellor canle de expresión de inxerencias sociais que poden ser tratadas así, de forma gráfica e, a un tempo, sutil, sen caer no excesivamente directo ou panfletario. Conta McNally, parafraseando a China Miéville, que o xénero fantástico «en ocasiones puede portar una carga crítica transformadora, mostrando una especie de realismo grotesco que responda ante la “absurdistad” de la modernidad capitalista» para así revelarla de un modo máis eficaz. (Miéville, 2002, p. 42)» (McNally, 2022: 24).

¹⁷ Non foi McNally o primeiro en utilizar o termo, senón Michael Löwy no seu artigo «Walter Benjamin and surrealism. The story of a revolutionary spell» (1996), pero o significado que lle dá McNally non é exactamente o mesmo.

CONCLUSIÓNS

Castelao consegue, con *Un ollo de vidro*, poñer á disposición do público (ou, polo menos, do que se interesase pola narrativa en galego) unha obra difícil de clasificar na que conflúen distintos xérenos e que, a través de elementos fantásticos e metafóricos, fai referencia aos problemas máis inmediatos da sociedade galega. Fuxindo do panfletario, aínda que defendendo uns preceptos ideolóxicos moi claros, fai unha contribución novidosa e orixinal á entón escasamente desenvolvida novela na nosa lingua.

A importancia do episodio do vampiro-cacique estriba na súa efectividade, conseguida a través dos códigos coñecidos do relato de terror ou, máis concretamente, de vampiros, para producir unha sorpresa que subvirte as expectativas do lector ou lectora, e que o leva dun escenario gótico a un mundo de sobra coñecido: a realidade caciquil.

O autor recolle, consciente ou inconscientemente, a metáfora do vampiro de Marx para facer unha dura crítica á Galicia da súa época, ilustrando a maneira en que os caciques se alimentan do traballo dos máis pobres ata que acaban coa súa enerxía vital e mesmo coa súa vida. Ningunha outra comparación daría pé a un relato tan elaborado e, á vez, sintético, que consegue sorprenden a quen lea *Un ollo de vidro*, levándoo en poucas liñas da historia de terror tradicional á denuncia social.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MONTERO, Xesús (2012): *Castelao na Unión Soviética en 1938. Filocomunismo e prosovietismo de Castelao nos anos da Guerra Civil*, Vigo: Xerais.
- ARATA, Stephen D. (1990): «The Occidental Tourist: “Dracula” and the Anxiety of Reverse Colonization», *Victorian Studies*, 33, 4, pp. 621-645.
- BULLÓN GIL, Coral (2023): «Una aproximación al marxismo gótico desde David McNally y los imaginarios culturales», *Azafea: revista de filosofía*, 24, pp. 401-10.
- CASTELAO, ALFONSO R. (2001): *Retrincos. Un ollo de vidro*, ed. Manuel Rosales, Vigo: Galaxia.
- COSTA CLAVELL, Xavier (1979): «Una reveladora carta inédita de Castelao», *Tiempo de historia*, 59, pp. 114-123.
- EATON, Christopher (2017): «Enemies or Allies? Fear, Terror and Xenophobia in *Dracula*», *Journal of Dracula Studies*, 19 [en liña en https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol19/iss1/1?utm_source=research.library.kutztown.edu%2Fdracula-studies%2Fvol19%2Fiss1%2F1&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages, data de consulta: 19/07/2025].

- GONZÁLEZ PELÁEZ, Bárbara (2018): «Historia cronológica de las traducciones de *Drácula* de Bram Stoker en España», *Revista de Historia de la Traducción*, 12 [en liña en chrome-extension://efaidnbmnribpcajpcglefindmkaj/https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2018n12/1611_a2018n12a7.pdf, data de consulta: 19/07/2025].
- LEATHERDALE, Clive (1995): *The Origins of Dracula. The Background to Bram Stoker's Gothic Masterpiece*, Westcliff-on-Sea (Essex): Desert Island Books.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2024): *La novela gótica en España (1788-1833)*, León: Universidad de León.
- LÖWY, Michael (1996): «Walter Benjamin and surrealism. The story of a revolutionary spell», *Radical Philosophy*, 80, pp. 17-23.
- MANTEIGA POUSA, Silvia (1989): «O cubismo en *Un ollo de vidro*», en Justo G. Beramendi e Ramón Villares, *Actas Congreso Castelaio. Tomo II*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 163-171.
- MARIÑO, Francisco (1998): «El discurso fantástico en el *Schauerroman* de principios de siglo: G. Meyrink y H. H. Ewers», *Revista de Filología Alemana*, 6, pp. 179-198.
- MCNALLY, David (2022a): *Monstruos del mercado. Zombis, vampiros y capitalismo global*, trad. J. L. Rodríguez, Madrid: Levanta Fuego.
- MCNALLY, David (2022b): «Entrevista a David McNally. Por Alejandro Pedregal». *El Salto* (6 de julio de 2022) [en liña en <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-david-mcnally-monstruos-mercado-necesitamos-marxismo-captar-horror-miedo>, data de consulta: 13/03/2024].
- MILLÁN OTERO, Xosé M. (1989): «*Un ollo de vidro*: sátira e compromiso en Castelaio», en Justo G. Beramendi e Ramón Villares, *Actas Congreso Castelaio. Tomo II*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 173-192.
- MORETTI, Franco (1988): *Signs taken for wonders: essays in the sociology of literary forms*, Londres/Nova York: Verso.
- MORRISSETTE, Jason J. (2013): «Marxferatu: The Vampire Metaphor as a Tool for Teaching Marx's Critique of Capital», *PS: Political Science and Politics*, 46, 3, pp. 637-642.
- NEOCLEOUS, Mark (2013): «La economía política de los muertos: la metáfora cognitiva de los vampiros en Marx», trad. Gustavo Buster en *Sin permiso* (9 de junio de 2013). [en liña en <https://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//neocleo.pdf>, data de consulta: 13/03/2024].
- PENAS, Ánxeles (1989): «Humorismo e humanismo na obra de Castelaio», Justo G. Beramendi e Ramón Villares, *Actas Congreso Castelaio. Tomo II*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 155-161.
- RODERO, Jesús (2006): *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Nova York / Bern / Berlín / Bruselas / Frankfurt / Oxford / Viena: Peter Lang.

- ROSALES, Manuel (1997): *A narrativa de Castelao*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- STOKER, Bram (1993): *The Essential Dracula*, ed. de Leonard Wolf, Nova York: Plume / Penguin Books.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Pedro Tanagra, México D. F.: Premia.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975): «Un ollo de vidro, por un home con anteollos», *Grial (Homenaxe a Castelao)*, 13, 47, pp. 33-35.
- VILLANUEVA, Darío (1991): «Historia, realidade y ficción en el discurso narrativo», *El polen de ideas*, Barcelona: PPU.

Cuando uno se sabe traicionado. «El Cáliz», un cuento desconocido de Emilia Pardo Bazán

M.^a DEL MAR NOVO DÍAZ

ORCID: 0009-0006-1641-8614

Resumo

Edición e estudo dun novo relato, «El Cáliz», da escritora herculina Emilia Pardo Bazán, que ficaba esquecido na prensa. Este conto coincide, solo no título, con outros textos xa coñecidos da escritora. A presente investigación edita e estuda o achado e relaciónao con outro relato breve publicado con anterioridade que ben pode corresponderse co borrador do conto que rescatou neste traballo. Ao mesmo tempo, establece a conexión con libros que versan sobre esta temática e cos que contaba a escritora na súa biblioteca (hoxe dividida entre a que foi a súa residencia en Meirás e os volumes depositados na Real Academia Galega), probablemente consultados por ela para elaborar este conto.

Palabras chave: «El Cáliz», contos de Emilia Pardo Bazán, a Paixón, tema evanxélico.

Resumen

Edición y estudio de un nuevo relato, «El Cáliz», de la escritora herculina Emilia Pardo Bazán, que permanecía olvidado en la prensa. Este cuento coincide, solo en el título, con otros textos ya conocidos de la escritora. La presente investigación edita y estudia el hallazgo y lo relaciona con otro relato breve publicado con anterioridad que bien puede corresponderse con el borrador del cuento que rescato en este trabajo. Al mismo tiempo, establece la conexión con libros que versan sobre esta temática y con los que contaba la escritora en su biblioteca (hoy dividida entre la que fue su residencia en Meirás y los volúmenes depositados en la Real Academia Galega), probablemente consultados por ella para elaborar este cuento.

Palabras clave: «El Cáliz», cuentos de Emilia Pardo Bazán, la Pasión, tema evangélico.

El título de este nuevo hallazgo, un relato de Emilia Pardo Bazán titulado «El Cáliz», nos puede inducir a pensar que no es tal el descubrimiento. Tenemos constancia, por lo menos en dos ocasiones más, del mismo título referido a dos textos breves que la autora gallega publicó en sendas cabeceras españolas: *Las Provincias* de Valencia¹ y la revista madrileña *Blanco y Negro*².

El primero de ellos datado en fechas muy tempranas el 5 de abril de 1893 y firmado por Emilia Pardo Bazán; en el caso del segundo, publicado en Madrid el 3 de marzo de 1918, ya la escritora lo suscribe con el título nobiliario de Condesa de Pardo Bazán, creado el 30 de junio de 1908 por el rey Alfonso XIII. Esto último ocurre también en el cuento «El Cáliz» rescatado del diario gallego *El Compostelano. Diario independiente*³, que lo publica el 8 de abril de 1925, y que doy a conocer en este artículo. Esta fecha tan tardía nos hace pensar que permanece oculto en otra u otras cabeceras con fecha anterior a 1925, si bien dicho diario no cita como fuente otro periódico o revista. Si nos atenemos a la firma de autoría como «La Condesa de Pardo Bazán» nos lleva a pensar en su publicación en fechas posteriores a 1908.

No es esta la primera vez que la polígrafa coruñesa utiliza un mismo título para referirse a dos relatos distintos, y que a priori incita a pensar que estamos ante el mismo cuento; Martínez Arnaldos refiere casos de repetición de títulos con un porcentaje del 26% del total de 588 títulos⁴. «El Cáliz» de *Blanco y Negro* o el publicado en *Las Provincias* poco o nada tiene en común con lo publicado en *El Compostelano*. En el cuento de 1918 estamos ante una historia distinta, basada en la lealtad familiar y en la valentía de un muchacho, Ramón, que no duda en entregar su vida en permuta de la de los monjes de Sangreiro con su tío, como abad, a la cabeza del Monasterio. Lo más valioso que posee el Monasterio de Sangreiro es un Cáliz, que se presume es la copa en la que había «rebotado el vino de la Cena, transubstanciado en divina sangre». Ante el posible expolio de los bienes del Monasterio por parte de las tropas francesas invasoras, el abad decide poner a salvo sus tesoros.

¹ Rescatado por Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán: «“Instantáneas” de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias* de Valencia». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2004, n.º 2, pp. 367-415. En concreto, «El Cáliz» se encuentra en la página 409.

² Publicado en *Blanco y Negro. Revista ilustrada*. Madrid, 3/03/1918, n.º 1398, pp. 12-14.

³ Periódico gallego vespertino que se publica en Santiago de Compostela entre los años 1920 y 1946. Fundado por Ramón Díaz-Varela Ituarte y Juan Moreno Tilve, su primer número aparece el 2 de febrero de 1920 acompañado del subtítulo de *Diario independiente*. Durante la guerra se posicionó al lado del bando franquista. Su último número sale a la luz el 30 de enero de 1946. (Santos Gayoso, 1990: 533-534).

⁴ Para este tema, véase Martínez Arnaldos (1999, 2: 446).

Entre tío y sobrino disponen que solo la mano ejecutora del ocultamiento del Cáliz debe saber dónde se esconde tan valiosa pieza, y que una vez pasado el peligro la restituirán al Monasterio de Sangreiro. No cuentan con el truculento desenlace de los hechos: el asesinato del comandante a manos de Ramón. El oficial al mando del batallón insta a los mojes a identificar y entregar al culpable de tal hecho. El abad avisa y pide a su sobrino que se oculte, este no duda en entregarse para salvar a los inocentes religiosos de una muerte segura. Sucumbe sin poder confesar dónde ha ocultado la Sagrada Copa, llevando consigo el secreto al túmulo, pero no va solo: Cristo le acompaña ofreciéndole el Cáliz de Sangreiro.

En *Las Provincias* de Valencia⁵, por otra parte, Emilia Pardo Bazán había publicado un breve texto titulado «El Cáliz» datado en una fecha temprana, el 3 de abril de 1893, dirigido al «Sr. Director de Las Provincias». Bien pudiéramos estar ante el borrador o esbozo del cuento que hoy recuperamos. En él se nos presenta a Cristo vivo, sufriendo en su fuero interno mientras pide a sus discípulos: «Velad: mi alma está triste hasta la muerte». Ante Él se aparece una forma blanca entre cuyas manos resplandece un cáliz de oro. Vislumbra lo que va a sobrevenir:

«Roncas voces y pisadas de férreas sandalias y choque de cueros de lanza sobre las piedras anuncian la llegada de la patrulla.

Los labios lívidos del traidor, [sic] van a apoyarse en la mejilla del Hijo del hombre...»

El tiempo litúrgico de la Semana Santa ha estado muy presente en los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Fijémonos, entre otros, en títulos como «En Semana Santa» (Pardo Bazán, [1902]: 131-139), «La oración de Semana Santa» (Pardo Bazán, [1902]: 141-150), «La cena de Cristo» (Pardo Bazán, [1894]: 206-210), «La sed de Cristo» (Pardo Bazán, [1899]: 35-40), «Al anochecer» / «Los israelitas»⁶, «La muchedumbre»⁷, o «Sangre del brazo» (Pardo Bazán, 1898: 215-221) ubicado temporalmente en el lunes de Pascua de Resurrección, etc. Tal y como afirma Marisa Sotelo Vázquez

⁵ Consúltase *Las Provincias. Diario de Valencia*. Valencia, 5 de abril de 1893, nº 9648, pp. 1-2.

⁶ Léase Mecanoscrito depositado en el Archivo de la Real Academia Galega. 02.40.6.1.4.1.1.258/3.0, y / *Blanco y Negro*. Madrid, 16/04/1916, n.º 1300, pp. 2-4, respectivamente. Ambos analizados en: *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos*. (Novo Díaz, 2018: 847-874).

⁷ Cuento rescatado por: Patiño Eirín (2008: 431-438).

[...] los cuentos relacionados con la figura de Cristo son muy numerosos en la producción pardobazanianiana [...] Se organizan en torno a dos momentos fundamentales de la biografía de Jesucristo, el nacimiento y adoración de los Reyes Magos, que coincide con el ciclo litúrgico de la Navidad, y la Pasión y muerte, con el ciclo de la Pascua (2008: 180)⁸.

Hecho este que no nos resulta extraño si tenemos en cuenta que la autora en sus *Apuntes autobiográficos*⁹, firmados en la Granja de Meirás en setembro de 1886, afirma que la Biblia junto con el *Quijote* y la *Iliada* han sido los tres libros predilectos de su niñez y sin que nadie le hablase de su valor (Gullón, 2021: 341-342). La importancia que la autora daba al texto sagrado lo evidencia la presenza de varias versiones de la Biblia y otros textos sagrados en su Biblioteca, dividida hasta el momento entre su casa de la calle Tabernas (sede de la Real Academia Galega) y la Biblioteca de Meirás. Dichos textos, junto con otros aparecen registrados en el fichero manual sito en [la Granja de] Meirás y en el Catálogo de Tabernas (Fernández-Couto Tella, 2005), si bien no en todos los casos se ha podido corroborar la existencia física del exemplar recogido en dicho fichero:

- Arolas (P. Fr. Francisco): *Concordantiae maiores Sacra Bibliae*. Librería 1; Estante 6; Número 9 (Ficha).
- *Biblia Sacra, Vulgatae Editionis*. Librería 1; Estante 8; Número 7.
- *El Cantar de los Cantares*. Traducido del hebreo; precedido de un estudio sobre el plan, la época y el carácter del poema por Ernesto Renán, Madrid, Antonio R. López (ed.), 1860. Librería 2; Estante 5; Número 41 (Tabernas).
- *El Divino Evangelio en triunfo*. Madrid, Imprenta Real, 1831. Librería 1; Estante 7; Número 12 (Meirás).
- *El Nuevo Testamento*. Librería 1; Estante 2; Número 37 (Ficha).
- Fleury, Claudio: *Catecismo histórico que contiene en compendio la Historia Sagrada y de la doctrina Christiana*. Traducido en español por Fr. Juan Interian de Ayala, Valencia Oficina de D. Benito Monfort, 1852. Tomo Primero. Librería 12, Estante 5, Número 13. (Meirás. Contiene dedicatoria manuscrita reproducida por la Doctora Cristina Patiño Eirín: «“Del Coronel Dn. Juan Franco Somoza. Para su Hija Socorrito si lo estudia bien en mem.a R Es de VRY R” [con otra tinta, posterior:] “Para Amalia y Vicenta Rua R”»)»¹⁰.

⁸ Aspecto tratado por: Sotelo Vázquez (2008: 159-186).

⁹ Para este asunto véase Pardo Bazán (1886: 5-92).

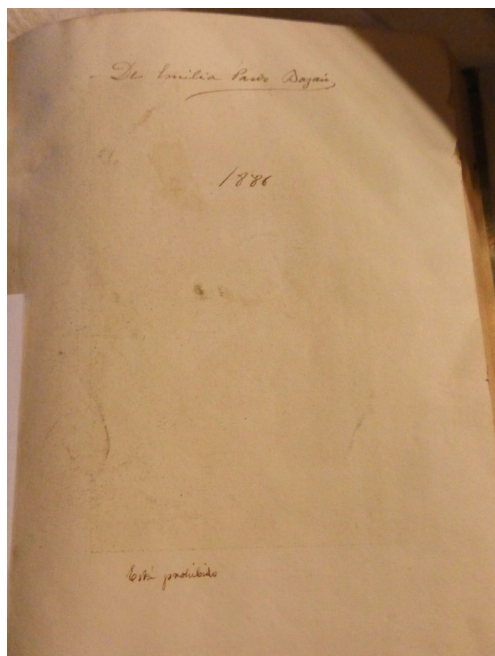
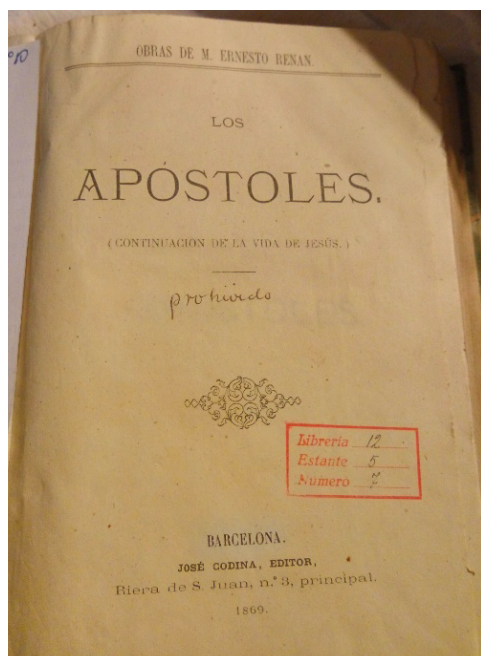
¹⁰ Debo a la profesora Cristina Patiño Eirín la oportunidade de entrar en la Biblioteca de Meirás, quien a su vez fue invitada por la Directora de la Casa Museo de Emilia Pardo Bazán: Xulia Santiso, que

- Guerra y Gifre, Liberato: *Compendio de Historia Sagrada. Para las escuelas elementales de ambos sexos*. Viuda e hijos del autor. 1892. Librería 2; Estante 2; Número 53 (Tabernas).
- Guillou (El Abate C. M. le): *Bellezas de la Santa Biblia con Reflexiones Morales*. Barcelona, Joaquín Verdaguer (ed.), 1845. Librería 2; Estante 6; Número 21 (Meirás. Contiene una dedicatoria ilegible).
- Michelet (Jules): *Biblia de la Humanidad*. Barcelona, Muguel Pujol Martínez, 1875. Librería 3; Estante 3; Número 21 (Tabernas).
- *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata Latina al español, aclarado el sentido de algunos lugares con la luz que dan los textos originales hebreo y griego, e ilustrada con varias notas sacadas de los Santos Padres y Espositores sagrados, por don Felix Torres Amat*. Primera parte del Tomo IV del Antiguo Testamento, que contiene el libro de los Salmos. Madrid, Imprenta de don León Amarita, 1824. Librería 1; Estante 4; Número 10 (Tabernas).
- *Santa Biblia* (Incunable). Vitrina (Ficha).
- *La Santa Biblia*. Traducida al español de la Vulgata Latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Espositores católicos por el Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de S. Miguel. Madrid Gaspar y Roig, Editores, 1869. Tomos I, II y IV. Librería 1; Estante 8; Número 1. (Meirás). Tomo III. *Antiguo Testamento* (Tabernas).
- *Traducción literal y Declaración del Libro de los Cantares de Salomón*. Librería 1; Estante; Número 41 (Ficha).

Ante tal valija de textos sobre Historia Sagrada no es de extrañar que la autora muestre en sus relatos un gran conocimiento de los hechos acontecidos a Cristo, y este es precisamente el caso que aquí me ocupa. A través de su lectura asistimos a una fidedigna información que parece estar entresacada directamente de los hechos referidos por los Apóstoles San Marcos, San Lucas, San Mateo o San Juan en el *Nuevo Testamento*.

Jesucristo y su vida están presentes en varios títulos de su fondo bibliográfico cuyos ejemplares hemos podido examinar. En ellos no figura ninguna anotación o marca que nos lleve a pensar que fueron utilizados como matriz de «El Cáliz», pero sí como base de conocimientos para la elaboración del relato:

- Echarri, María de: *Las Siete Palabras de Jesucristo aplicadas a la humanidad*, Barcelona, Imprenta de Mariano Galvé, [1904?]. Identificada en el fichero manual de Meirás como: Librería B.; Estante 1; Número 159.
- Emmerich, Anne Catherine: *La Dolorosa pasión de nuestro señor Jesucristo*, según las meditaciones de Ana Catalina Emmerich, 6.^a edición, Madrid, Librería Católica de don Gregorio del Amo, 1896. Librería 3; Estante 3; Número 5.
- Mir, Miguel: *Historia de la pasión de Jesucristo*, Madrid, Estab. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra» Impresores de la Real Casa, 1893. Librería 3; Estante 5; Número 2. En su interior hay una tarjeta de Francisco Viñals y Torrero, autor de *El Padre Miguel Mir*, Madrid, Estab. Tip. de Jaime Ratés, [1915]; obra que no aparece registrada en los ficheros manuales de Meirás, ni se dispone de ningún ejemplar en la Biblioteca de Tabernas o de Meirás.
- Sánchez, Miguel: *La vida de Jesús*, Impugnación de M. Renán, Madrid, Imprenta de don Ernesto Ansart, 1866. Librería 3; Estante 1; Número 14.



Además de estos títulos, cuyos ejemplares están depositados en la Biblioteca de la calle Tabernas en La Coruña, en el fichero manual de registros bibliográficos de la Biblioteca de Meirás aparecen recogidos otros títulos que formaron parte de la Biblioteca de la escritora gallega. Alguno de ellos sigue en Meirás o Tabernas (así se indica) y de otros se desconoce su paradero:

- Albrecht, Luis: *Jesucristo Crucificado y Resucitado*. Librería 2; Estante 5, Número 31 (Ficha).
- Amat de Paláu y Pons, Félix: *Resumen o índice sumario del tratado de la Iglesia de Jesucristo, o Historia Eclesiástica*. Madrid, 1807, Imprenta de don Benito García y Compañía. Librería 1; Estante 4; Número 9 (Tabernas).
- Renán, M. Ernesto: *Los Apóstoles*. (Continuación de la vida de Jesús). Barcelona, José Codina ed., 1869. Anotado a mano podemos leer “De Emilia Pardo Bazán 1886. Está prohibido”. Librería 12; Estante 5; Número 7 (Meirás). (Imagen tomada el 20/02/2017 por M.^a del Mar Novo Díaz en Meirás).
- Veuillot, Louis: *La vida de Nuestro Señor Jesucristo*. Librería 3; Estante 8; Número 3 (Ficha).

La historia narrada en «El Cáliz» se sitúa en la tarde del jueves 2 de abril del año 33 d. C., día previo a la crucifixión de Jesús. La autora toma como dato temporal el ofrecido por el Evangelio de Mateo (26:17), Marcos (14:12) y Lucas (22:7), donde se dice que la Última Cena fue una comida pascual. Frente a Juan (13:1)¹¹, que dice que tuvo lugar antes de la Pascua, por tanto, sería el 1 de abril. Colin Humphreys, de la Universidad de Cambridge, señala que «las discrepancias en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas en relación al de Juan surgieron porque aquéllos tomaban como referencia un antiguo calendario, diferente del judío»¹².

Tal y como ocurre en los Evangelios, en el cuento se nos presenta a Jesús disponiendo la que será su Última Cena: con cordero, acompañado de panes ázimos y lechugas silvestres. No obstante, difiere en los escasos datos que ofrece del lugar de celebración, «en lugar que permanece envuelto en misterioso anonimato», frente a Marcos (14: 12-16) que es más explícito:

¹¹ Véase el texto bíblico en Martínez Nieto (2013: 1660, 1691, 1739, 1770).

¹² Para este tema, véase [En línea: <https://www.infobae.com/sociedad/2022/04/14/los-misterios-del-jueves-santo-la-verdadera-fecha-de-la-ultima-cena-y-el-significado-de-la-quinta-copa/>. Fecha de consulta 10/07/2025].

¹² El primer día de la fiesta de los panes sin levadura, cuando se sacrificaba el cordero pascual, sus discípulos le preguntaron: «¿Dónde quieres que vayamos a preparar la cena de la pascua?». ¹³ Mandó entonces a dos de sus discípulos y les dijo: «Id a la ciudad, y os encontraréis con un hombre que lleva un cántaro de agua; seguidlo ¹⁴ y, donde entre, decid al dueño: El maestro dice: ¿Dónde está mi sala, en la que voy a comer con mis discípulos la cena de la pascua? ¹⁵ Él os mostrará una sala en el piso de arriba, grande, alfombrada y dispuesta. Preparadla allí». ¹⁶ Los discípulos fueron, llegaron en la ciudad y encontraron todo como les había dicho; y prepararon la cena de la pascua¹³.

Una vez concluida la cena, y hecha la transubstanciación, «Habiendo gustado el cuerpo y la sangre de Jesús, en el vino y la masa, transformados, por las palabras de vida», como ocurre en el Evangelio, se dirigen al monte del olivar. Aquí la autora da por sentado que el lector conoce la historia sagrada y nos presenta a los discípulos elucubrando quién de ellos será el traidor. Por el semblante deducen que puede ser Judas de Keríoht. Siguiendo la Biblia introduce la figura de Pedro¹⁴ y muestra el único momento en que Jesús se dirige a él como Pedro (Evangelio según San Lucas), quedando patente, una vez más, el alto conocimiento que la autora posee del Evangelio. En «El Cáliz» se adelanta el futuro de Pedro: que será obispo en Roma y que muere como mártir bajo el mandato de Nerón. Jesús es consciente de la traición a la que doblemente se verá sometido, la de Judas y la de Pedro. La de este último es la que más le duele al no ser capaz de reconocer su propia debilidad frente al mal que como hombre lleva «disuelta en sus venas míseras»:

Los ojos de Jesús, como astros que alumbrasen la apacible noche, se posaron en el semblante de Pedro. «Antes que el gallo haya cantado – dijo con su voz de plata, límpida y benigna– me habrás negado tres veces». [...] Una repentina visión del porvenir le mostró a Pedro caminando por una vía de Roma, con el paso furtivo de quien evita un riesgo, y parándose al ver ante sí una figura blanquecina con manos y pies atravesados por heridas de clavos, que esplendían al sol («El Cáliz»).

¹«Simón, Simón, mira que Satanás ha pedido poder cribaros como el trigo, ³²pero yo he rogado por ti para que no desfallezca tu fe. Y tú, cuando te arrepientas confirma a tus hermanos».

³³Pero él le dijo: «Señor estoy dispuesto a ir contigo a la cárcel y hasta la muerte». ³⁴Jesús le contestó: «Pedro te digo que no cantará hoy el gallo antes que hayas negado tres veces que me conoces» (Lucas 22: 31-34)¹⁵.

¹³ Consúltese Martínez Nieto (2013: 1691).

¹⁴ Fue el discípulo más allegado a Jesús, conocido como el príncipe de los Apóstoles. Solo en Lucas 22: 34 se dirige a él por su nombre (Simón) dos veces. Después lo llama Pedro, marcando así un nuevo comienzo. Jesús aquí lo asemeja a una roca, cimiento sobre el cual edificará su Iglesia.

¹⁵ Martínez Nieto (2013: 1740).

Una vez en el Huerto (Getsemaní), en el cuento de Pardo Bazán, Jesús todavía conserva un halo de esperanza en Pedro, único al que cita aunque lo acompañan también Santiago y Juan: «Tomó consigo a Pedro, a Santiago y a Juan, y comenzó a sentir terror y angustia» (Marcos 14: 33)¹⁶ «Momentos después buscaba en el Huerto un sitio donde orar. Tres discípulos le acompañaban: Pedro era uno de ellos. “Tal vez ahora –pensó Jesús– haya fervor en su espíritu”» («El Cáliz»).

La autora quiere dejar claro que Jesús acepta el suplicio, no va forzado como sí lo va el cordero al sacrificio. Jesús tiene la potestad de escapar a su aciago destino, es conocedor de este, pero no lo hace y cierra los ojos a su albur y no lucha por vivir como sí lo haría el cordero blanco si pudiese:

[...] trabado de sus blancas patitas, sujeto en una sera, y su balido es quejumbroso; pero el blanco recentalillo de los montes de Galaad, símbolo del Hijo del Hombre, va forzado; si pudiese, se libertaría, triscaría, pacería la dulce hierba de los prados, buscaría a hociadas la materna leche ... El Hijo del Hombre sin ligaduras todavía, ha aceptado el suplicio por esa humildad cuyas miserias conoce tanto («El Cáliz»).

La situación descrita en «El Cáliz» es la de la calma que precede a la tempestad. Jesús puede ver su futuro, «la prueba en toda su terrible intensidad dolorífica»¹⁷, un devenir duro y triste que choca con el *locus amoenus* descrito, donde la muerte y la vida se juntan en una asociación casi quimérica e imposible. La noche se asemeja a aquella otra en que se produce el natalicio de Jesús:

El huerto está en calma, el aire es puro y fresco; los olivos, que van a cubrirse de flor, exhalan ese olor suave de los capullos, que parece de miel temprana. El cielo es un trozo de seda de Tiro, sombría y esplendorosa a la vez, tachonado de estrellas, un hormigueo de chispas de luz sobre la lisura de un inmenso zafiro. A un mismo tiempo, la bóveda celeste parece próxima e inaccesible. Tiene la densidad del cristal, y la magnificencia de las piedras preciosas. Noche más serena y que más acerque a la tierra el cielo no se recordaba desde aquella otra en que se oyeron en las alturas cantos de ángeles, celebrando el nacimiento de un Niño («El Cáliz»).

De nuevo la autora echa mano del Texto Sagrado, en concreto de Marcos 14:37, si bien en el cuento no apela a Pedro, como se hace en el Evangelio, recriminándole que ni una hora ha podido velar con él:

¹⁶ Martínez Nieto (2013: 1692).

¹⁷ Asociamos la sensibilidad a la información que percibimos del entorno (personas, situaciones que se nos presentan o fenómenos naturales) y también de nuestro fuero interno. No es lo mismo un dolor en un brazo por un golpe que la tristeza por una separación, o una alegría por una visita inesperada. Aquí el adjetivo «dolorífica» se aplica al dolor externo (físico) y al dolor interno (espiritual) que Jesús experimenta al ser traicionado.

Y Jesús les oye dormir, nota su
acompañada respiración. Una
pena lacerante le aflige.

- ¡No han podido velar conmigo
una hora! ¡La última hora! («El
Cáliz»).

Volvió, los encontró dormidos, y
dijo a Pedro: «¡Simón!, ¿duermes?
¿No has podido velar ni una
hora?» (Marcos 14:37)¹⁸.

Al hecho de dormirse los Apóstoles hace referencia también Enmerich, fuente de cuyo ejemplar disponía la escritora en su Biblioteca: Jesús, al igual que en el Evangelio, interpela a Simón. Así, leemos «Hallándolos dormidos, juntó las manos, cayó junto a ellos lleno de tristeza y de inquietud, y dijo: “Simón, ¿duermes?” Despertáronse al punto; se levantaron, y díjoles en su abandono: “¿No podíais velar una hora conmigo?”» (Emmerich, 1896: 158).

Le queda el amparo de su Padre, quien le envía un Cáliz sostenido por unas invisibles manos, «en el cual un licor espeso oscila»: En la Copa Sagrada Jesús puede adivinar el elixir ofrecido para mitigar el futuro dolor del reo condenado al martirio.

En el texto de Pardo Bazán leemos exactamente las palabras escritas en Marcos 14:36¹⁹, pudiendo, una vez más, reconocer en «El Cáliz» la huella del Evangelio:

—*Aba*, Padrecito mío; Tú puedes
todo; en Tus manos están todas
las cosas. Haz que este Cáliz pase
de mí.

Y hecha la oración, que tantas veces
había de repetir la humanidad
vuelta hacia su creador, en las
obras supremas de amargura,
Jesús se alzó ya abrazado a la cruz.

—No sea como Yo quiero, sino
como Tú mandas («El Cáliz»).

Decía: «¡Abba, Padre!, todo te es
posible; aparta de mí este cáliz,
pero no sea lo que yo quiero, sino
lo que quieres tú» (Marcos 14: 36).

En este caso, vemos la influencia de Mir, un ejemplar el cual tenía a mano en su Biblioteca, cuando reproduce exactamente la frase «Haz que este Cáliz pase de mí» («El Cáliz») y «pase de mí este cáliz» (Mir, 1893: 302), expresión que no se repite en los Evangelios («que este cáliz pase sin que yo lo vea» Mateo 26: 42; «aleja de mí este cáliz» Lucas 22: 42).

¹⁸ Martínez Nieto (2013: 1692).

¹⁹ Martínez Nieto (2013: 1692).

A través del siguiente párrafo, la escritora nos recuerda una figura importante en la vida de Cristo: María Magdalena, que representa un papel destacado en el polémico relato «La sed de Cristo» (Pardo Bazán, [1899]: 35-40). Con esta alusión nos lleva al Evangelio de San Juan:

3 María, por su parte, tomó una libra de perfume de nardo puro, de gran precio, y ungió los pies de Jesús, enjugándoselos luego con sus cabellos, por lo que la casa se llenó del olor del perfume. 4 Entonces dijo Judas Iscariote, uno de los dos discípulos, el que lo iba a entregar: 5 «¿Por qué no se ha vendido este perfume a gran precio y se ha dado a los pobres?». 6 Esto lo dijo no porque le preocuparan los pobres, sino porque era ladrón; y como tenía la bolsa, robaba de lo que había en ella. 7 Jesús dijo: «Déjala que lo haga para el día de mi sepultura. 8 A los pobres siempre los tenéis con vosotros, pero a mí no me tendréis siempre» (Juan 12:3-8)²⁰.

En este caso la autora pondera el valor de las gotas que caen del rostro de Cristo al comparar cada gota con una flor de nardo y el perfume que desprende. Al lector debe quedarle claro que el sacrificio que él lleva a cabo por todos es de incalculable valía; al asociar esas gotas de sudor con el perfume de nardo con el que Magdalena ungió los pies de Cristo al que superan en aroma ²¹.

Jesús sabe que solo en su padre puede confiar, que solo de él va a recibir alivio. No obstante, una vez más se niega a creer que pueda ser así. Tal y como se hace en los Evangelios de Mateo 26: 40-41; Marcos 14: 41 y Lucas 22: 46²², interpela a Pedro:

²⁰ Martínez Nieto (2013: 1768).

²¹ Para este tema, véase Nardo (heb. nêred, «nardo», palabra de origen indoeuropeo; gr. nárdos pistikós, «nardo puro»). Perfume fuerte extraído de una planta del Himalaya, de la familia de la valeriana, que crece por encima de los 3.300 m. Su raíz y tallo proporcionan la esencia, un elemento muy costoso desde tiempos remotos. Era costumbre mantener el ungüento de nardo en recipientes de alabastro sellados que solo se abrían en ocasiones muy especiales o para los ricos. El nardo fragante con que María ungió los pies de Jesús representaba el salario de casi un año de un obrero de la época. Para este tema, véase *Diccionario Bíblico Evangélico*. [En línea: <https://www.biblia.work/diccionarios/nardo/>. Fecha de consulta: el 13/07/2025].

²² Para este tema, véase Martínez Nieto (2013: 1661, 1692, 1741).

Se enderezó, respiró. Sentía a su lado al Padre. De Él, y no de los hombres –a quienes tanto amaba, ¡por quienes iba a sumir el Cáliz!– esperaba algún consuelo en la hora terrible.

Los discípulos seguían durmiendo. A Pedro se dirigió ante todo.

–Vela, aunque no sea sino unos instantes. El espíritu está pronto, pero la carne es flaca. ¡Se acerca la hora! Van a espesarse las tinieblas... («El Cáliz»).

[...] y dijo a Pedro: ¿Conque no habéis podido velar una hora conmigo? Velad y orad para que no caigáis en tentación. El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil. (Mateo 26: 40-41)

Levantaos y orad para que no caigáis en la tentación. (Lucas 22: 46)

Velad y orad, para que no caigáis en tentación. El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil (Marcos 14: 38).

A diferencia de lo que se narra en el Nuevo Testamento, Pardo Bazán no alude a Judas como persona física, habla en impersonal «–¡Levantaos! Va a ser entregado el Hijo del Hombre» («El Cáliz»); frente a esto, en los Evangelios de Mateo 26: 46 y Marcos 14: 42-43, leemos: «Levantaos, vamos. El que me entrega llega ya». Ni en Lucas ni en Juan encontramos dicha apelación a los discípulos.

Como buena conocedora de la tradición cristiana, doña Emilia se refiere a Jesús como el León de Judá, ya que Jesús era integrante de la tribu de Judá. En «El Cáliz» la autora pone el foco en los Apóstoles, quienes, en un intento de defender a su Maestro, proponen alzar las espadas, algo con lo que se ironiza en «El Cáliz»: «No han podido velar una hora con él, y ahora, con la espada querían salvarle».

De nuevo la autora echa mano del Nuevo Testamento, evita decir el nombre de Judas, llamándole el de Kerioth y recrea el momento en que Jesús es entregado. Nos describe al traidor como

un hombre de recia contextura, oficiosamente alzaba y sacudía una antorcha. El fulgor cayó un segundo sobre su cara barbuda, pomulosa, y la encendió en luces cobrizas. Después la antorcha iluminó el rostro de Jesús, que emitía un brillo sobrenatural.

El de Kerioth retrocedió un momento. Luego, el paso adelante, el irreparable sin remedio («El Cáliz»).

Tal y como se nos describe en el Evangelio Jesús es entregado mediante un beso, el símbolo por excelencia del amor. Como en otros momentos del cuento, doña Emilia utiliza el Evangelio según San Mateo, al recurrir al término

²³ Para este tema, véase Martínez Nieto (2013: 1661, 1692).

amigo: «—Amigo, ¿a qué has venido?» *vs.* «Amigo a lo que vienes!» (Mateo 26: 50)²⁴.

En este momento la autora insiste en el significado de la palabra «amigo» que actúa como un dardo envenenado en la mente de Judas, introduce un posible arrepentimiento del traidor, del mal discípulo, y adelanta el final de su vida por suicidio: «ya sentía en la garganta el roce, el áspero contacto de la cuerda». Quitarse la vida es uno de los peores pecados que puede cometer un cristiano. Recordemos su prohibición expresa según el sexto mandamiento de la Iglesia, «No cometerás actos impuros», o el quinto, «No matarás». No debemos olvidar que es un atentado contra la propia vida:

Judas, el traidor, al ver que Jesús había sido condenado, se arrepintió y devolvió las treinta monedas de plata a los sumos sacerdotes y a los ancianos, diciendo: «He pecado entregando sangre inocente». Ellos dijeron: «¿A nosotros qué? ¡Tú verás!». Tiró en el Templo las monedas, fue [*sic*] y se ahorcó (Mateo 27: 3-5)²⁵.

Termina el cuento con la presencia de una estrella con forma de copa, el Cáliz, que sigue a Jesús, su propia sangre derramada para la salvación de los hombres. Principio y fin, nacimiento y muerte, alfa y omega que en un principio aparece guiando con su resplandor a los Reyes de Oriente hacia Belén, donde ha nacido el niño destinado a salvar a la humanidad. Ahora la estrella acompaña al Hijo del Hombre, al León de Judá que no duda en sacrificarse para salvar a otros.

Una vez presentado y cotejado el texto con el Nuevo Testamento podemos concluir que la autora era una excelente conocedora de los textos sagrados y nos aventuramos, osadamente, a afirmar que también de los apócrifos. En el Evangelio de Judas, se da una versión gnóstica de la historia, según la cual fue Jesús quien pidió a Judas que le traicionara: «Pero tú los adelantará a ellos, te quitarás la ropa por mí y te sacrificarás por mí.

Ya tu trompeta ha sido levantada, tu rabia ha sido encendida, tu estrella ha mostrado su brillantes [*sic*] y tu corazón ha sido [...]» (57)²⁶.

En «El Cáliz», la autora fija el foco de atención en la oración en el Huerto y la traición de Judas, pasando muy de puntillas sobre lo que ocurre en la Cena previa. Busca que el lector fije su atención en el hecho primordial de la traición y dolor de Cristo al verse defraudado por aquellos que Él creía

²⁴ Véase el texto bíblico Martínez Nieto (2013: 1661).

²⁵ Consúltase Martínez Nieto (2013: 1663).

²⁶ Católicos Hispanos: *El Evangelio de Judas Iscariote*. (Traducción completa). [En línea: <https://www.mscperu.org/biblia/apocrifos/evangjudas.htm>. Fuente consultada el 17 /03/2025].

sus amigos; pretende demostrar, y así lo expresa, que «Porque sabía (como quien tiene la facultad de sondear los riñones y escrutar los corazones) el hombre se cree mejor de lo que es, y sinceramente ofrece resistir la sugestión del mal cuando la lleva disuelta en sus venas míseras» («El Cáliz»).

Jesús se resiste a creer que le van a fallar y a pesar de saberse engañado, conserva una última esperanza:

Momentos después buscaba en el Huerto un sitio donde orar. Tres discípulos lo acompañaban: Pedro era uno de ellos: “Tal vez ahora –pensó Jesús– haya fervor en su espíritu”. Con efusivo acento les rogó que velasen, que no le dejaran solo en tan crítica hora. Sentía plenamente lo tremendo de las circunstancias («El Cáliz»).

¿Es o no casualidad la aparición de la palabra «estrella» en el cuento? Tal vez sí, acaso la autora solo pretendía relacionar el nacimiento y muerte de Cristo de una manera circular y el símbolo de la estrella es solo eso, un símbolo, un camino guiado por una estrella, una luz, que es su padre, que lo acompaña hasta el final de su vida.

Tal y como he afirmado al principio, seguramente estemos ante un cuento desarrollado a partir de un texto anterior más breve, en el que habría un rastro visible de la lectura por parte de la escritora del ejemplar de Miguel Mir (1893: 296) al reproducir en «El Cáliz» de *Las Provincias* de Valencia literalmente la frase: «Velad: mi alma está triste hasta la muerte», frase que en «El Cáliz», publicado en Santiago de Compostela, decidió no incluir y que no hemos encontrado en los Evangelios.

A pesar de haberlo hecho ya con anterioridad Ricardo Axeitos y Patricia Carballal (2004: 409), considero necesario reproducir dicha publicación de *Las Provincias* en este trabajo, para poder así disponer de ambos cuentos y permitir que se compruebe su filiación.

EL CÁLIZ²⁷

Era el día 2 del mes de abril, jueves por la tarde, y había que consumir el cordero pascual aquella noche. Preparados estaban, en todos los hogares, los panes ázimos y las lechugas silvestres, según ordena el rito. Y el Maestro, que se encaminaba a la ciudad, despachó a algunos de sus discípulos para que

²⁷ *El Compostelano. Diario independiente*. Santiago, 8 de abril de 1925, n.º 1521, p. 1.

ordenasen la preparación de la Cena, en lugar que permanece envuelto en misterioso anonimato.

Habiendo gustado el cuerpo y la sangre de Jesús, en el vino y la masa, transformados, por las palabras de vida, salieron todos, entonando aún el cántico de acción de gracias, hacia el monte del Olivar. Lo que les había dicho Jesús les encapotaba el alma con velos de plomiza tristeza, y, dentro de la caja del pecho, su corazón pesaba como una piedra, como algo inerte y glacial. Pensaban en el discípulo que hacía traición, a quien le valiera más no haber nacido, y recontaban las señales observadas en la conducta extraña y en el torvo semblante rojizo de Judas de Keríoht. ¿Sería...? Pedro sentía el impulso de protestar que era leal; que él no cometería, por todo el oro del mundo, la abominación de entregar a su Maestro. Y lo susurró, en voz baja, al oído de Jesús. «Aunque todos se escandalicen, yo no me escandalizaré», «Aunque fuese preciso morir, no te negaré». Los ojos de Jesús, como astros que alumbrasen la apacible noche, se posaron en el semblante de Pedro. «Antes que el gallo haya cantado —dijo con su voz de plata, límpida y benigna— me habrás negado tres veces». Porque sabía (como quien tiene la facultad de sondear los riñones y escrutar los corazones) que el hombre se cree mejor de lo que es, y sinceramente ofrece resistir la sugestión del mal cuando la lleva disuelta en sus venas míseras. Una repentina visión del porvenir le mostró a Pedro caminando por una vía de Roma, con el paso furtivo de quien evita un riesgo, y parándose al ver ante sí una figura blanquecina con manos y pies atravesados por heridas de clavos, que esplendían al sol. «Pedro, voy a ser de nuevo crucificado, ya que tú no quieres...» Y la inmensa lástima que inspira al Perfecto la imperfección humana, brilló en los ojos estelares, apiadados.

Momentos después buscaba en el Huerto un sitio donde orar. Tres discípulos le acompañaban: Pedro era uno de ellos. «Tal vez ahora —pensó Jesús— haya fervor en su espíritu». Con efusivo acento les rogó que velasen, que no le dejaran solo en tan crítica hora. Sentía plenamente lo tremendo de las circunstancias. Aquel era el Trance de la verdadera agonía, porque era la ocasión de aceptar voluntariamente el sacrificio, los tormentos, y el patíbulo. Al cordero le llevan trabado de sus blancas patitas, sujeto en una sera, y su balido es quejumbroso; pero el blanco recentalillo de los montes de Galaad, símbolo del Hijo del Hombre, va forzado; si pudiese, se libertaría, triscaría, pacería la dulce hierba de los prados, buscaría a hocicadas la materna leche... El Hijo del Hombre, sin ligaduras todavía, ha aceptado el suplicio, por esa humanidad cuyas miserias conoce tanto. Y su don de ver plenamente lo

futuro le muestra, como de realce lo que se acerca ya: la prueba en toda su terrible intensidad dolorífica. Jesús arrodillado, cierra los ojos.

El huerto está en calma, el aire es puro y fresco; los olivos, que van a cubrirse de flor, exhalan ese olor suave de los capullos, que parece de miel temprana. El cielo es un trozo de seda de Tiro, sombría y esplendorosa a la vez, tachonado de estrellas, un hormigueo de chispas de luz sobre la lisura de un inmenso zafiro. A un mismo tiempo, la bóveda celeste parece próxima e inaccesible. Tiene la densidad del cristal, y la magnificencia de las piedras preciosas. Noche más serena y que más acerque a la tierra el cielo no se recordaba desde aquella otra en que se oyeron en las alturas cantos de ángeles, celebrando el nacimiento de un Niño. Y, sin embargo, los discípulos, agobiados de presentimientos y de temores, se han dormido profundamente: el sueño ha interrumpido la grave pesadumbre de la jornada, y el vino pascual, convertido en otro licor infinitamente más precioso, les derrama en las venas un poco de paz y de olvido. Y Jesús les oye dormir, nota su acompasada respiración. Una pena lacerante le aflige.

—¡No han podido velar conmigo una hora! ¡La última hora!

Sus ojos se alzan hacia las centelleantes pedrerías del collar de la noche. Allá, mucho más allá está su Padre, el que le envía a redimir, entre suplicios y ultrajes a los humanos, sepultados en sueño. El Padre le amparará. Y de la altura hacia la cual se lanza su mirada implorante, ve descender con lentitud algo que invisibles manos sostienen. Es como enorme perla hueca, como mitad de cáscara de huevo nacarada: la hechura de un Cáliz, en el cual un licor espeso oscila.

Al ver definirse ya la forma del vaso, al adivinar la bebida que se da a los condenados a muerte para que no sientan tanto el martirio, el Maestro cayó rostro contra tierra y sollozó su plegaria angustiosa.

—*Aba*, Padrecito mío; Tú puedes todo; en Tus manos están todas las cosas. Haz que este Cáliz pase de mí.

Y hecha la oración, que tantas veces había de repetir la humanidad vuelta hacia su creador, en las obras supremas de amargura, Jesús se alzó ya abrazado a la cruz.

—No sea como Yo quiero, sino como Tú mandas.

Y entonces, a lo largo de su rostro, presurosas y ligeras, empezaron a correr gotitas tibias, que resbalaban hacia el suelo, empapándolo. De cada una de ellas surgía una florecilla olorosa; el perfume era tan intenso, que el nardo de Magdalena, no ha mucho extendido sobre los pies del Salvador, no

pudiera asemejársele. La fragancia embalsamaba el huerto, llenaba sus ámbitos, mientras Jesús desfallecía, agonizante. El sudor parecía arrancarle el espíritu y una voz secreta le decía: «Ahora, ahora es cuando más padeces. Ni en la cruz padecerás así.»

Sentía un desvanecimiento, un deliquio que le anticipaba la hora de la muerte. Aquel y no otro era el verdadero Trance. Su corazón iba a dejar de latir... Un soplo de brisa acarició sus sienes: los hermosos cabellos, pegados y emplastados, recobraron un poco de elasticidad y aureolaron, con el grave encanto de siempre, el rostro ya demacrado y pálido.

Se enderezó, respiró. Sentía a su lado al Padre. De Él, y no de los hombres —a quienes tanto amaba, ¡por quienes iba a sumir el Cáliz!— esperaba algún consuelo en la hora terrible.

Los discípulos seguían durmiendo. A Pedro se dirigió ante todo.

—Vela, aunque no sea sino unos instantes. El espíritu está pronto, pero la carne es flaca. ¡Se acerca la hora! Van a espesarse las tinieblas...

Con efecto, la transparencia diamantina de la noche se había velado. Nubarrones corrían delante de las estrellas y las ocultaban. Los olivos, en cuyo follaje había claridad poco antes, proyectaban ahora manchas sombrías. La voz de Jesús resonaba, fuerte y honda.

—¡Levantaos! Va a ser entregado el Hijo del Hombre.

Algunos, al oírle, requirieron espadas que llevaban a prevención. En aquel instante sentíanse capaces de los mayores heroísmos. Un ejército no les hubiese amedrentado. Sin duda, el Maestro era el León de Judá, y capitaneados por él, vencerían a los que llegaban a prenderle. No lo consentirían; para eso estaban ellos allí. Jesús los envolvía en su mirada sublime, mansa y dolorosa. Sabía que es fácil sugerir la acción violenta, difícil enseñar la paciencia, la constancia. No habían podido velar una hora con él, y ahora, con la espada querían salvarle.

A lo lejos, un rumor confuso ascendía. De entre el rumor se destacó el compás de los pasos. Pasos de duros talones, de pies agresivos, y el choque apagado de las armas. Ante el grupo, un hombre de recia contextura, oficiosamente, alzaba y sacudía una antorcha. El fulgor cayó un segundo sobre su cara barbuda, pomulosa, y la encendió en luces cobrizas. Después la antorcha iluminó el rostro de Jesús, que emitía un brillo sobrenatural.

El de Kerioth retrocedió un momento. Luego, el paso adelante, el irreparable sin remedio.

Los morados labios se tendieron y se posaron en la mejilla del Maestro vendiéndole en la reverente caricia. Y Jesús, seguro de lo iba a hacer el mal discípulo murmuró apaciblemente:

—Amigo, ¿a qué has venido?

El alma de Judas se le cayó a los pies, el corazón se le volvió de cera. Como un dardo, la palabra «amigo» le traspasaba, le derretía. Soltó la antorcha, y se arrancó a puñados los cabellos. Ya sentía en la garganta el roce, el áspero contacto de la cuerda.

Pero los esbirros echan mano de Jesús, y a empujones se lo llevaban. Uno de los sayones dijo a otro, levantando el dedo:

—¿Qué estrella será esa que parece que tiene forma de copa?

Era el Cáliz, ya aceptado, que seguía a Jesús, para estar siempre cerca de los labios divinos, hasta que lo agotara.

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN.

INSTANTÁNEAS²⁸

El Cáliz

Madrid 3 de abril de 1893

Sr. Director de LAS PROVINCIAS.

La hora más terrible, la hora suprema de la Pasión no es la última, sino la primera, aquella en que Cristo aún no padece, sino con el pensamiento; y sin dolor físico alguno, se vuelve hacia los discípulos y les dice: «Velad: mi alma está triste hasta la muerte».

La faz contra tierra, pálido, Cristo hace oración al Padre.

Es el momento decisivo: todavía la luna platea sosegadamente las aguas del torrente de Cedrón, y entre la penumbra no brillan las rojas linternas de los soldados.

²⁸ *Las Provincias. Diario de Valencia*. Valencia, 5 de abril de 1893, n.º 9648, pp. 1-2

El tiempo vuela... Estremecimiento profundo recorre las venas de Jesús: el corazón le golpea el pecho: de pronto un helado temor lo paraliza: luego la sangre impetuosa cambia su curso, ábreanse los poros, y rojas gotas tiemblan en la hermosa frente; sudor de agonía, mortal sudor que rezuma por los cabellos y cae en lágrimas de fuego, hilo a hilo, sobre la desencajada faz, mientras las palmas de Cristo se tienden como para rechazar a un enemigo invisible.

Una forma blanca se abre paso entre los árboles.

Su vestidura parece hecha de rayos de luna; en sus manos transparentes sostiene un cáliz de oro.

«Hágase tu voluntad» –exclama suspirando Jesús– y tranquilo y fuerte se levanta y sonríe al divino mensajero.

Ya no se escucha el sordo rumor del torrente ni el murmurio del viento que agita las copas de los olivos.

Roncas voces y pisadas de férreas sandalias y choque de cuentos de lanza sobre las piedras anuncian la llegada de la patrulla.

Los labios lívidos del traidor, van a apoyarse en la mejilla del Hijo del hombre...

Emilia Pardo Bazán

(Prohibida la reproducción)

BIBLIOGRAFÍA

AXEITOS VALIÑO, Ricardo, Patricia CARBALLAL MIÑÁN (2004): «“Instantáneas” de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias de Valencia*». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2, pp. 367-415.

Blanco y Negro. Revista ilustrada. Madrid, 3/03/1918, 1398, pp. 12-14.

Compostelano, El. Diario independiente. Santiago, 8 de abril de 1925, 1521, p. 1.

COUTO-TELLA, Mercedes (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Real Academia Galega.

DOMINGUEZ, J. *Diccionario Bíblico Cristiano*: <https://www.biblia.work/diccionarios/nardo/>

EMMERICH, Anne Catherine (1896): *La Dolorosa pasión de nuestro señor Jesucristo, según las meditaciones de Ana Catalina Emmerich*, 6.^a edición, Madrid: Librería Católica de don Gregorio del Amo.

GULLÓN, GERMÁN (2021): *Emilia Pardo Bazán o el tiempo de la mujer*, Cantabria: Camus Impresores.

- FAZIO, Gerardo Di (2022): <https://www.infobae.com/sociedad/2022/04/14/los-misterios-del-jueves-santo-la-verdadera-fecha-de-la-ultima-cena-y-el-significado-de-la-quinta-copa/>
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1999): «Estrategia de la titulación en los cuentos de Emilia Pardo Bazán», *Homenaje al profesor Trigueros*, eds. Pedro Luis Ladrón de Guevara, Antonio Pablo Zamora, Giuseppine Mascali, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2 vols., 2, pp. 439-458.
- MARTÍNEZ NIETO, Evaristo (dir.) (2013): *La Santa Biblia*. Traducida de los textos originales, Madrid: San Pablo.
- MIR, Miguel (1893): *Historia de la pasión de Jesucristo*, Madrid: Estab.Tip. «Sucesores de Rivadeneyra» Impresores de la Real Casa.
- NOVO DÍAZ, M.^a del Mar (2018): *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos*, Universidade de Santiago de Compostela [Tesis doctoral]. En línea <<http://hdl.handle.net/10347/17265>>.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1886): *Los Pazos de Ulloa. Novela original, precedida de unos Apuntes Autobiográficos*, tomo 1, Barcelona: Daniel Cortezo y C. Editores, pp. 5-92.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1898): *Cuentos de amor*, Madrid: V. Prieto y Compañía, Renacimiento, OC, Tomo XVI, pp. 215-221.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1902): *Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos*, OC, tomo XXV, Madrid: Idamor Moreno.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1894): *Cuentos Nuevos*, OC, tomo 10, Madrid: Agustín Avrial.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1899): *Cuentos sacro-profanos*, Madrid: Renacimiento.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (2008): «Un cuento de circunstancias que permanecía olvidado: “La muchedumbre”, 1922», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, pp. 431-438.
- Provincias, Las. Diario de Valencia*. Valencia, 5 de abril de 1893, 9648, pp. 1-2.
- SANTOS GAYOSO, Enrique (1990): *Historia de la Prensa Gallega 1800-1986*, Sada: Ediciós do Castro.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2008): «La Biblia en el realismo al final del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán», *La Biblia en la literatura española*, coord. G. del Olmo Lete, Madrid: Trotta [vol. 3 (Edad Moderna)].

Azorín: Montaigne como modelo schopenhaueriano ético y literario

DANIEL NÚÑEZ HERNÁNDEZ

ORCID: 0009-0007-6185-8851

Resumo

Exame da obra de Azorín á luz dos ensaios de Montaigne e a filosofía de Shopenhauer. Azorín profesou unha auténtica devoción por Montaigne, que se mantivo vixente dende a primeira lectura dos *Ensaíos* durante a súa mocidade, até o final dos seus días. Esa influencia, lonxe de ser superficial, afecta a algunhas das claves da súa literatura. Azorín aprecia en Montaigne un referente: da conciencia individual como motor creativo —o *punto de vista lírico*, fundamental na novela lírica que practicou—; do autobiografismo na obra literaria; do relativismo e do escepticismo propios da crise finisecular. En Azorín, estes trazos enraizárianse na metafísica de Schopenhauer. E o levantino atopou na vida e obra de Montaigne un modelo intelectual e ético coherente coa doutrina schopenhaueriana que fixo propia.

Palabras chave: Azorín, Montaigne, ensaio, novela lírica.

Resumen

Examen de la obra de Azorín a la luz de los ensayos de Montaigne y la filosofía de Shopenhauer. Azorín profesó una auténtica devoción por Montaigne, que se mantuvo vigente desde la primera lectura de los *Ensayos* durante su juventud, hasta el final de sus días. Esa influencia, lejos de ser superficial, afecta a algunas de las claves de su literatura. Azorín aprecia en Montaigne un referente: de la conciencia individual como motor creativo —el *punto de vista lírico*, fundamental en la novela lírica que practicó—; del autobiografismo en la obra literaria; del relativismo y del escepticismo propios de la crisis finisecular. En Azorín, estos rasgos se enraizan en la metafísica de Schopenhauer. Y el levantino encontró en la vida y obra de Montaigne un modelo intelectual y ético coherente con la doctrina schopenhaueriana que hizo propia.

Palabras clave: Azorín, Montaigne, ensayo, novela lírica.

INTRODUCCIÓN

Toda la obra literaria de Azorín —desde los primeros artículos que publica a los veinte años, en Valencia, antes de fijar su residencia definitiva en Madrid, en 1896—, está impregnada de la lectura profunda y decisiva de Montaigne. Podríamos decir que, en Azorín se da, en relación con el escritor francés, una filiación de talentos, una afinidad electiva (Riopérez y Milá, 2011: 90).

Estas palabras de Riopérez y Milá establecen una íntima afinidad entre Azorín y la obra del francés. Si hay un autor por el que Azorín tuvo una grandísima devoción y cuya influencia ayudó a su formación como escritor, ese fue sin duda Montaigne. Además, esa admiración por Montaigne constituye, en sí misma, un signo de modernidad. Los *Essais* son un antecedente del Modernismo y los escritores de esta corriente artística aprecian en ellos una manifestación de subjetividad profundamente sugestiva y atractiva¹.

A tenor de esas palabras de Riopérez y Milá —y de otros muchos estudios—, se puede constatar que la relación entre Azorín y Montaigne es un hecho consumado y cumplidamente tratado por la crítica. No obstante, dicha relación se ha abordado de manera autónoma, es decir, descubriendo los puntos de confluencia entre ambos escritores, que son abundantes y prolíficos. A su vez, se han establecido paralelamente algunas concomitancias de Montaigne con otros escritores o pensadores capitales para la formación del escritor empírico Azorín. En buena medida, se ha mantenido una visión en parte de la crítica literaria, heredada de la obra de Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo* (1955), en la que Montaigne resalta como el punto de llegada en el intrincado itinerario filosófico del por entonces joven José Martínez Ruiz.

En consecuencia, y para no ser redundante, lo interesante ahora sería poder analizar la influencia de Montaigne en Azorín desde una perspectiva científica, basada en los estudios más modernos sobre la narrativa de Azorín y sobre la generación del 98. Estos ponen de relieve la pertenencia del 98 al Modernismo europeo y han desentrañado la principal filiación filosófica del grupo, y en particular la del escritor alicantino. En concreto, la influencia fundamental de Schopenhauer en Azorín. En definitiva, lo que habremos de valorar es si esos avances en el estudio de la literatura de principios de

¹ «Los *Essais* presentan una estructura formada por la suma de materiales diversos, ordenados por la libre asociación que el instante pide. Dicho proceder se corresponde con la ruptura de la lógica narrativa en el siglo xx. Si en cualquier hombre se halla la esencia de la condición humana, todo individuo es útil para construir una ética y cualquiera de sus actos sirve para conocerlo. Así nace la necesidad de narrar lo anecdótico del yo y de inventarlo» (Escartín, 1988: 191-192).

siglo xx nos permiten adivinar alguna novedad con respecto a la influencia de Montaigne en él. Para ello, será preciso acudir a los escritos de Azorín, especialmente a sus textos ensayísticos, donde, por la propia configuración del género, la voz desde la que se enuncia el texto se identifica con la del propio autor, quien expresa en esas obras sus ideas y reflexiones (Arenas, 1997: 383; García, 1994: 20; Pozuelo Yvancos, 2012: 173).

1. MONTAIGNE, SIGNO DE MODERNIDAD

En este sentido, la seducción por Montaigne supone, de por sí, un argumento más para sostener la integración de la generación del 98 dentro del Modernismo, movimiento cultural imperante en todo occidente desde finales del siglo xix hasta la conclusión de la Segunda Guerra Mundial. En la crítica literaria, tras años de confusión, empieza a reinar un amplio consenso que considera el 98 como un grupo cuya homogeneidad se establece esencialmente por el inherente afán innovador de sus autores, como consecuencia de la profunda crisis antropológica y epistemológica característica del Modernismo. Esta pertenencia ya fue señalada por algunos de sus contemporáneos, como Federico de Onís (1962) o Pedro Salinas (1968). También por Juan Ramón Jiménez, quien concreta este pensamiento en un curso que impartió sobre el Modernismo, en el que incorporaba en él tanto al 98, como al modernismo hispánico liderado por Rubén Darío: «Entonces no puede ser, de modo que no se puede hacer lo que hacen ahora muchos críticos, casi todos, al hablar de la generación del 98, que es modernismo, y del modernismo, que es también modernismo» (1962: 237). Incluso el propio Azorín, en los artículos fundacionales sobre su generación —a los que debemos la nominación del grupo y que no siempre se han interpretado de manera acertada—, inserta a los escritores del 98 en ese resurgir literario occidental cosmopolita:

En la literatura española, la generación del 98 representa un renacimiento; un renacimiento más o menos amplio, o más o menos reducido, si queréis, pero, al cabo, un renacimiento. El término se presta a vaguedades; será preciso, para que nos entendamos, definirlo. Un renacimiento es, sencillamente, la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero. Ni un artista, ni una sociedad de artistas, podrán renovarse —ser algo— o renovar el arte, sin una influencia extraña (1913: 415).

En la actualidad, muchos críticos españoles y anglosajones mantienen esta interpretación de la generación del 98 más precisa, congruente y cabal con las pretensiones intelectuales y renovadoras de los jóvenes escritores nacidos

a finales del *xix*². En este contexto se puede entender esta valoración azoriniana sobre la labor creativa de su generación: «La vieja retórica se transforma. Una manera nueva de decir ha entrado en la literatura» (1969: 171).

Asimismo, fruto de la innovación connatural a los escritores «modernistas», surge un nuevo subgénero literario, analizado con rigor por Ralph Freedman en su obra *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf* (1972). A su vez, fue estudiado con precisión en el ámbito hispánico por Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984). En esencia, este subgénero, entroncado con el Romanticismo, reduce la novela a las percepciones de un yo, focalizando la novela en una o varias conciencias; es decir, adopta en la novela un *punto de vista lírico*, coherente con la *crisis de fin de siglo* —que afecta a los artistas del período— y con una concepción idealista y relativista del mundo.

Por ende, una particularidad del Modernismo es la determinante influencia de Nietzsche y Schopenhauer en esta corriente cultural. Ahora bien, las ideas de estos pensadores germánicos, aunque tengan correspondencias evidentes, no deben identificarse. La doctrina de Schopenhauer permea en muchas obras modernistas su inherente pesimismo, su exaltación de la piedad o el descarte de la felicidad como meta ética alcanzable; la de Nietzsche, en cambio, ensalza la voluntad de poder y la acción como medio de supervivencia del hombre, en congruencia con su metafísica nihilista. En resumen, podemos concluir con Darío Villanueva que la literatura modernista —y en particular la novela lírica— lleva a cabo «un proceso intelectual en el que median padrinos como Montaigne, Nietzsche o Schopenhauer» (1983: 16). De hecho, la relación entre estos tres autores tiene un sólido hilo conductor. Por un lado, Nietzsche es un profeso discípulo de Schopenhauer; por otro, Schopenhauer no duda en destacar la figura de Montaigne: «[La antropología] requiere una fina observación y una ingeniosa inteligencia, e incluso que el examen se realice desde un punto de vista algo superior, quiero decir, el de una cierta superioridad; por eso únicamente se puede disfrutar en los escritos de espíritus destacados, como fueron Teofrasto, Montaigne...» (2013b: 49).

Por todo esto, y como iremos detallando más adelante, la obra de Montaigne tiene un gran atractivo para la nueva sensibilidad del movimiento «modernista». Muchos autores finiseculares ven en él un espíritu y unas

² Cfr., entre otros, Butt (1978), Shaw (1985 y 2000), Iglesias Feijoo (1999), Tollinchi (2004), Villanueva (2005), Soufas (2007) o Lewis (2011).

ideas próximas a las suyas, con las que sintonizan de inmediato. Virginia Woolf percibe en el hallazgo del ensayo —con la publicación de los *Essais* en 1580— un evento crucial para la situación literaria de principios del siglo xx: «Perhaps the most significant of these literary inventions is the invention of the personal essay. It is true that it is at least as old as Montaigne, but we may count him the first of the moderns» (1986: 25). También fue un autor de referencia para Nietzsche, como evidencian estas palabras suyas:

Sólo conozco a un autor de la categoría de Schopenhauer o quizá superior, en punto a honestidad; ese autor es Montaigne. Puedo decir de él lo que él decía de Plutarco: «Tan pronto abro un libro suyo me siento crecer un par de alas». Si tuviese que vivir eternamente en la tierra, le escogería a él por compañero³.

2. LECTURA Y ASIMILACIÓN DE LA OBRA DE MONTAIGNE

Azorín se familiarizó con la obra de Montaigne desde muy joven. Conocemos con certeza qué edición utilizó, por encontrarse en su residencia familiar, hoy casa-museo dedicada al escritor levantino (Riopérez y Milá, 2011: 187). Esta es la de Pierre y Firmin Didot, editada en París en 1802, que el mismo Azorín cita en múltiples ocasiones (Riopérez y Milá, 2011: 19). Sin embargo, manejó frecuentemente otra edición, publicada a finales del siglo xix por esos mismos editores (2011: 126). También sabemos que leyó una obra de Étienne de La Boétie, *La esclavitud voluntaria*, que Martínez Ruiz reseña en un artículo de 1894, y que en ella se incluían unas cartas de Montaigne dirigidas a este autor y amigo íntimo.

Probablemente esas lecturas se produjeron en su juventud y durante los años de estudiante universitario (1893-1896). En concreto, pudo ayudar la relación entre un reconocido seguidor de Montaigne, el catedrático de Derecho en la Universidad de Valencia Pedro Dorado Montero, y el joven estudiante Martínez Ruiz (Abbot, 1973: 159-163). Esta información es refrendada por algunos datos autobiográficos aportados por el mismo Azorín, que datan la lectura de sus obras en los años de adolescencia, antes de instalarse definitivamente en Madrid (Riopérez y Milá, 2011: 105).

Su lectura y fascinación por Montaigne no decrece con los años, como afirma con vehemencia el propio autor:

³ Citado por Krause (1955: 69).

Yo no leo a Montaigne; lo releo por tercera, por cuarta, por quinta, por sexta vez. Pocos filósofos hay que puedan soportar esta prueba; pero Montaigne no es un filósofo de lo abstracto, de lo confuso, de lo oscuro, de lo ininteligible, de lo inescrutable, de lo fantástico; Montaigne es un filósofo de lo concreto, de lo menudo, de lo trivial, del detalle prosaico, de lo que vemos y palpamos todos los días en la casa y en la calle (1944: 173).

Existe una cierta duda sobre si la aproximación del joven Martínez Ruiz a los textos de Montaigne se produjo a través de la lectura de Nietzsche que, como hemos referido, se atribuía un rendido y explícito entusiasmo por Montaigne. No parece ser así, ya que la primera cita de Nietzsche consignada en sus artículos es de 1895. Más bien podrían considerarse lecturas contemporáneas, pudiendo ser ligeramente anterior la de Montaigne (Azorín, 1944: 240).

Este hecho contradice, en cierta medida, la precitada postura de Anna Krause, quien en su obra *Azorín, el pequeño filósofo* proponía el siguiente itinerario intelectual de Martínez Ruiz:

Influido por las sugerencias de Nietzsche expuestas en *Schopenhauer como educador*, Martínez Ruiz adoptó a Montaigne como compañero, llevando los *Essais* con él a modo de breviario que le proveía de alimento espiritual y sabios consejos. Montaigne encauzó la filosofía como una preparación para la muerte (1955: 115).

En concreto, esta autora sostiene que ese camino comenzaría con Schopenhauer hasta culminar en Montaigne, y que es corroborado por una efemérides clave de la vida y obra de Azorín. En 1904 publica *Las confesiones de un pequeño filósofo*, firmando aún como José Martínez Ruiz, para, a partir de ese momento, adoptar el pseudónimo con el que será conocido desde entonces: Azorín. Coinciden en la importancia y solemnidad de este evento tanto Riopérez y Milá⁴ como Montserrat Escartín⁵. Ambos apuntan, además, que el último artículo firmado con su nombre civil lleva por título «Los buenos maestros: Montaigne».

Inman Fox, siguiendo las reflexiones de Anna Krause, materializa los pasos de esa «conversión» del escritor levantino en las novelas que componen la trilogía de Antonio Azorín, en las que «pasa Azorín de Schopenhauer (el pesimismo) a Nietzsche (la rebeldía del *yo* ante su ambiente), y finalmente a la resignación melancólica y escéptica aprendida en Montaigne, autor cuyas

⁴ «En esta conversión espiritual le está acompañando Montaigne; se está identificando paulatinamente con Montaigne» (2011: 256).

⁵ «No parece azar que el mencionado artículo de 1904 [Los buenos maestros: Montaigne, Helios, octubre de 1904] fuera el último que el autor firmase como “J. Martínez Ruiz” y no con el pseudónimo “Azorín”, que ya había empezado a usar ese mismo año» (Escartín, 2008).

posibilidades como maestro se vislumbran en la primera parte de *La voluntad* y luego se realizan en la tercera» (1968: 36-37).

Riopérez y Milá se opone aparentemente a este planteamiento con gran contundencia: «También hemos esbozado por qué Azorín se interesa por Montaigne [...] lejos de las especiosas afirmaciones de algunos tratadistas o comentaristas que fijan el hilo conductor en Schopenhauer, Nietzsche o Clarín, que no resisten al menor análisis científico» (2011: 476). No obstante, en algunas partes de esa obra no sostiene la misma idea congruentemente. Esas faltas de coherencia se deben, sin duda, a que esa investigación es una compilación de artículos escritos a lo largo de los años. Por ejemplo, indica que «igualmente es posible aventurar que el acceso a Montaigne lo realizara Azorín a través de Nietzsche» (2011: 119); en cambio, asegura también que leyó a Montaigne «en su adolescencia, antes de aparecer en el horizonte de sus inquietudes culturales Nietzsche o Schopenhauer» (2011: 240).

No es un tema menor a la hora de valorar la literatura azoriniana. Supone establecer cuál es su gran influencia filosófica y, a su vez, cuál fue la causa que motivó la asunción de un pseudónimo y que llevó consigo un cambio en su epistemología, en su concepción intelectual del mundo.

Para esclarecer este embrollo, el mismo Azorín aporta un dato fundamental también fechado en 1904. En un artículo del 20 de mayo titulado «La nueva crítica» declara la necesidad por parte de cualquier escritor de asumir una metafísica en su labor literaria; una forma de comprender el mundo que sostenga todo proceso creativo. Y, según él mismo, afirma haber encontrado esa metafísica para sustentar toda su obra: «Schopenhauer, en un libro maravilloso, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, ha sentado las bases de esta estética» (1929: 182). El profesor Lozano Marco, al hilo de esta declaración azoriniana, ha estudiado de manera crítica, detallada e irrefutable el proceso intelectual de Martínez Ruiz que culmina precisamente en la completa asimilación de la filosofía schopenhaueriana en ese año clave de 1904, exteriorizado en la adopción del pseudónimo que lo acompañaría hasta su muerte (Lozano Marco, 1997). Esta relación intrínseca entre la obra literaria de Azorín y el pensamiento de Schopenhauer ya ha sido tratada ampliamente y afecta a toda la obra literaria del alicantino desde *Diario de un enfermo* hasta *Salvadora de Olbena*, su última novela (Núñez Hernández, 2024). Es tal la identificación con la doctrina schopenhaueriana que entendiendo su pensamiento se da explicación a todos y cada uno de los peculiares rasgos de la estética azoriniana, tanto en la temática como en la técnica narrativa.

En adelante, iremos estableciendo las influencias fundamentales de la vida y obra de Montaigne en Azorín. E iremos corroborando cómo los puntos decisivos de dichas influencias tienen su correlato explícito en la doctrina schopenhaueriana. Sin embargo, el influjo de Schopenhauer es más amplio y decisivo en el levantino y afecta a temas tan capitales en su obra como, por ejemplo, el asunto del tiempo.

3. MONTAIGNE EN LA LITERATURA DE AZORÍN

Ortega, al reflexionar sobre la literatura de su tiempo, destaca la honda ruptura con el positivismo decimonónico, es decir, con la epistemología imperante en la generación anterior, que afecta de manera decisiva a los jóvenes creadores de finales del siglo XIX. Influidos por una filosofía idealista e inmanentista —que absorben de Schopenhauer, quien a su vez consideraba insuperable la metafísica propuesta por Kant en la *Crítica a la razón pura*—, creen que «la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización» (Ortega, 2005: 613). Por ello, «cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo —persona, pueblo, época— es un órgano insustituible para la conquista de la verdad» (2005: 614). La novela manifestará esa preocupación intelectual a través de elementos estructurales, formales y narratológicos; en particular, con el cuestionamiento del punto de vista (Villanueva, 1994). Procurará reflejar que «no existe ya la realidad como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente y el talante afectivo. Para dar impresión de vida auténtica, lo mejor es adoptar el punto de vista de un testigo humano» (Amorós, 1974: 61). En la novela, este cuestionamiento del punto de vista se plasmará en diversas técnicas que nacerán en los albores del siglo XX. La novela lírica que Azorín practicó es fruto de esa crisis finisecular, utilizando la perspectiva de una conciencia individual como focalizadora del mundo narrativo: el *punto de vista lírico*.

En este contexto, en la obra de Montaigne domina un profundo relativismo. Sus *Essais* se construyen a través de su visión personal y de su testimonio, siendo la escritura el método adecuado para conocerse; y el yo, el motor de todo el proceso literario. Él mismo es el objeto de sus reflexiones: «Estúdime más que cualquier otro tema. Es mi metafísica y mi física» (Montaigne 2006b: 332). Además, Montaigne era plenamente consciente de la novedad

de su quehacer: «Hallándome enteramente desprovisto y vacío de cualquier otra materia, presenteme a mí mismo como argumento y tema. Es libro único en el mundo y en su especie, de propósito raro y extravagante» (Montaigne, 2005: 68). Por ello, la obra de Montaigne supone un hito fundamental en la literatura y por ello deslumbra a los escritores «modernistas», quienes veían en él un modelo: «Ahora bien, Montaigne, partiendo de la experiencia del yo, no sólo se torna extraordinariamente consciente de su propio ser, sino también de su propia conciencia. Y ese ejercicio significará para él toda una fuente inagotable de gozo. No hay etapa más importante en el progreso de la conciencia que la que lleva a cabo Montaigne con sus *Ensayos*» (Bravo Castillo, Prado, Picazo, 1994: 33).

De esta forma, la literatura de Montaigne y la de Azorín confluyen irremediablemente. Para ambos, la obra literaria es fruto de la conciencia individual y subjetiva, y esta es fuente y argumento del proceso creativo. En este sentido, la modernidad de Montaigne es admirable; y, por ello, admirada por los escritores «modernistas». Escartín constata la intensa proximidad entre ambos escritores:

Tanto Montaigne como Azorín pasan del estudio del yo a la reflexión de su proceso de creación literaria como algo no desvinculado de ello, porque no se trata de «contar» una experiencia; sino de «hacerse o construirse» en el acto de la escritura; de un proceso que se escribe (1988: 192).

Todos los géneros cultivados por Azorín durante su larga carrera artística están impregnados de una fuerte subjetividad, del afán por mostrar su punto de vista sobre las cosas: «Azorín buscará acomodo entre géneros breves como el artículo, el cuento, la novela corta o el ensayo; manteniendo la misma actitud vital que su maestro: el yo analizándose como eje del relato, a la vez que se interroga por su labor literaria» (Escartín, 1988). En el ensayo, por sus rasgos idiosincráticos, es evidente la perspectiva individual; asimismo, en el artículo periodístico, «que en ocasiones alcanza la finalidad, la hondura y la belleza del ensayo, a la manera de su modelo vital, Miguel de Montaigne» (Riopérez y Milá, 2011: 318). La novela, el género que *a priori* no se corresponde con este enfoque personal, es transformada y renovada por Azorín para canalizar esa subjetividad. El subgénero lírico es un modo novelesco apropiado para la expresión del yo más íntimo y profundo.

Por otro lado, Azorín ve en Montaigne un ejemplo de la plasmación de su propia vida en la obra literaria, actitud que caracteriza toda la producción artística del alicantino: «El interés de Martínez Ruiz por Montaigne se basa

en las tendencias de ambos autores a retratarse y estudiarse en sus escritos, en sus respectivas actitudes filosóficas y en inclinaciones personales semejantes» (Abbot, 1973: 169). Esa correspondencia entre la obra de ambos se manifiesta también en el modo particular en que reproducen sus biografías en su literatura. Por una parte, Montserrat Escartín resalta lo siguiente:

Por ello la creación de Montaigne no es una autobiografía pura, porque su búsqueda no va hacia el pasado, sino hacia adentro y en la ahoridad, potenciando el valor de lo anecdótico y puntual, ya que «*chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*»; con lo cual el «*conócete a ti mismo*», de Sócrates, se convierte en el mejor método para aprender y construirse una fórmula de vida. Azorín iniciará *Diario de un enfermo* destacando en el prólogo esa voluntad de ver en lo cotidiano del hombre el método de conocimiento universal diciendo: «Acaso lo circunstancial sea lo eterno» (1988: 192).

Sin duda, esta es una actitud característica de Azorín, que el siempre perspicaz Ortega y Gasset definiría como los «primores de lo vulgar» (1981). Azorín parte en sus creaciones de algún detalle menudo, de un objeto, gesto o sensación para procurar alcanzar el alma de esa cosa, para revivirla. Ese proceder proviene a su vez de la metafísica de Schopenhauer. En el mencionado artículo, «La nueva crítica», Azorín expone cómo su literatura procura la profundización, a través de lo nimio, del auténtico misterio de las cosas, método heredado del opúsculo schopenhaueriano *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Esos «primores de lo vulgar», además de estar inmersos en esta influencia schopenhaueriana, tienen su paralelismo en su admirado escritor: «Aquí Montaigne le interesa como filósofo de los detalles de la realidad concreta y prosaica, nuevo eslabón que une a los dos escritores. Esa semejanza impulsaría a Azorín a llamarse a sí mismo *el pequeño filósofo*» (Abbot, 1973: 174).

Por otra parte, Montaigne abre inhóspitos senderos a los escritores del 98 para profundizar en el yo, para exaltar su egotismo, que es un rasgo peculiar de su generación, tal y como la describió Unamuno (1916). Las novelas azorinianas pueden describirse, sin duda, como *autobiográficas* (según la categorización de Alberca, 2012: 139-141), ya que en todas y cada una encontramos datos biográficos del autor empírico, ya sean leves –como sucede en *Pueblo* o *Superrealismo*– o profusos –en *La voluntad* o *El enfermo*, entre otras novelas⁶–. En palabras de Escartín:

Si la autobiografía es el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su existencia –vida individual e historia de su personalidad, identificando al

⁶ Lo mismo puede decirse de sus obras teatrales, en las que en mayor o menor medida encontramos esa aportación autobiográfica.

autor con el narrador y el personaje descrito—, no hay mucha diferencia entre lo autobiográfico y las novelas de Azorín; cuyo interés no es la historia anecdótica del personaje descrito —la suya—, sino la autoconciencia de un yo que quiere entenderse, recreando vivencias e intentando dar coherencia intelectual a la propia vida, aún en proceso (2008).

Si calificamos las novelas de Azorín como *autobiográficas* es porque en ellas media la ficcionalidad; sin embargo, esa barrera desaparece en los otros géneros donde la ficción ya no es intrínseca a ellos, como el ensayo y el artículo periodístico. Por lo tanto, Azorín pretende hablar de sí mismo en toda su obra, siendo un recurso consciente, enraizado en el subjetivismo del Modernismo e influido por Montaigne. Lejos de ser un rasgo defectuoso o perjudicial para la novela, supone más bien un aspecto intencionado y profundamente renovador. En la literatura modernista uno de los canales de innovación es precisamente la impregnación de la biografía del autor en la obra literaria, construida a partir de recuerdos, reminiscencias, impresiones; no como una sucesión de hechos. Es un retorno a la exaltación del *yo* propia del Romanticismo. A su vez, los escritores modernistas procuran reflexionar sobre la obra literaria en la propia obra, y para ello algunos se sirven de ese rasgo autobiográfico, además de otros procesos metaliterarios, con el fin de mostrar lo característico de la novela para evidenciarlo al lector y, en ocasiones, para subvertirlo. Así, las fronteras entre la novela y el ensayo o la autobiografía se difuminan. Y, en el caso de la novela lírica, también con la poesía, ya que la narración se focaliza a través del punto de vista de un *yo lírico*. En esa línea profundamente renovadora se encuentra la novela azoriniana.

Ortega y Gasset desvela ese autobiografismo azoriniano al desgranar el librito *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*: «Esto nos sugiere Azorín en las primeras páginas de *Un pueblecito* y en seguida venimos a la sospecha de que Azorín va a hacernos su autobiografía al hacernos la biografía de Jacinto Bejarano» (Ortega, 1981: 223). Para cerciorarnos aún más de la consciente relación entre Azorín-Bejarano y el escritor francés, el narrador describe a Bejarano como «un pequeño Montaigne».

Dentro del autobiografismo también podemos relatar otra concomitancia entre ambos autores. Conocemos sus ideas, pensamientos, gustos; pero una imperceptible nebulosa oculta la parte más íntima de sí mismos. Azorín evidencia esta particularidad al discurrir sobre la obra del francés: «También Montaigne hablaba mucho de sí mismo, de sus cosas, de sus aficiones, de sus achaques y defectos; pero Montaigne tampoco confesó jamás lo verdaderamente íntimo» (1941: 22). De igual forma, Azorín actúa

como su adorado Montaigne. De hecho, el mismo Azorín, en el final de su ensayo *Memorias inmemoriales*, confirma esta idea: «No conozco al autor de estas páginas; para mí es muy difícil conocerle. Sé de él lo que, poco más o menos, sabe todo el mundo. Nació en Monóvar, provincia de Alicante, el domingo 8 de junio de 1873, a las tres y media de la madrugada» (1967: 242).

4. MONTAIGNE COMO REFERENTE ÉTICO SCHOPENHAUERIANO

Para Azorín, Montaigne es un ejemplo de vida, tal y como relata abundantemente en sus escritos. Y para constatar si ese modelo se puede entroncar también con la filosofía de Schopenhauer debemos ahondar en el pensamiento ético schopenhaueriano y así descubrir la vinculación de este con la figura de Montaigne y ver su reflejo en la literatura de Azorín. Para el filósofo, hay dos conceptos fundamentales en su metafísica. Por un lado, la inteligencia, la conciencia individual que descubre la verdadera constitución del mundo y lo interpreta adecuadamente; y, por otro, la voluntad de vivir, que identifica con el noumeno kantiano. La voluntad de vivir se presenta a cada conciencia a través de las pasiones humanas, fundamentalmente a través del placer y del dolor; la inteligencia, por su parte, es la encargada de descubrir todas esas manifestaciones. Especialmente porque, debido a una fuerte concepción determinista, nada podemos cambiar en el eterno fluir del tiempo, tiempo que se repite incesante, en un eterno retorno que el autor alemán llama con la expresión latina *eadem sed aliter*⁷. El error más común del hombre, según la pesimista visión de Schopenhauer, es pretender encontrar la felicidad, ya que dicha expectativa nunca se verá colmada. En cambio, la inteligencia, al conocer la auténtica estructura del mundo, asumirá la actitud más oportuna y congruente: la de una calmada resignación, una ataraxia serena, un conformismo melancólico. La inteligencia llega a ese estado de resignación a través de dos vías. Por una parte, de la ascesis, de un voluntario apartamiento del mundo para evitar el placer y el sufrimiento, y, en la medida de lo posible, renunciar a ellos. Por otra, por medio de la contemplación y de la creación artística, a través de las que también se consigue superar los obstáculos de la voluntad de vivir.

Este comportamiento, en sus líneas esenciales y sin haber sido explicitado sistemáticamente, ya había sido asumido siglos antes por Montaigne. De hecho, divagando sobre enérgicos amores, aflicciones o alegrías, el francés promulga su *modus vivendi*: «Pocas veces soy víctima de estas violentas

⁷ «Lo mismo pero diferente». De hecho, Schopenhauer no utiliza el término «eterno retorno» en sus escritos, como sí haría Nietzsche, a pesar de que su filosofía considera el tiempo como cíclico y eterno.

pasiones. Soy, por naturaleza, de aprehensión dura, y la curto y endurezco cada día con razones» (Montaigne 2006a: 51). Es más, en el ensayo «De cómo filosofar es aprender a morir» enseña la actitud del hombre racional y sensato: conocer la inexorabilidad de la muerte impone una manera de vivir, que busca el pequeño placer, que no se encuentra precisamente en su búsqueda, sino a través de la tranquilidad y de la práctica de la virtud (2006a: 125-144). Sin duda, una enseñanza idéntica a las recomendaciones schopenhauerianas⁸.

Por lo tanto, no es de extrañar que Azorín, quien había acogido la metafísica schopenhaueriana como base de su estética, encumbre a Montaigne como ejemplo de comportamiento ético. Así lo atestigua el pormenorizado catálogo de artículos y referencias que confeccionó Riopérez y Milá (2011: 449-454). Además, en su obra de ficción la crítica columbra unánime la herencia de Montaigne en la actitud vital de los protagonistas azorinianos —y, en cuanto son *alter ego* de su autor, en la suya propia— (Lozano Marco, 2019). Esa conducta de sus personajes es a su vez un reflejo de la doctrina ética de Schopenhauer (Núñez Hernández, 2024: 372-380).

En sus primeras novelas *Diario de un enfermo* y *La voluntad*, el joven Martínez Ruiz todavía en formación muestra explícitamente el acuciante conflicto entre la voluntad y la inteligencia schopenhauerianas, plasmado por un lado en la tentativa de cambiar el mundo mediante la acción, y por otro en las consecuencias funestas y fatídicas que derivan de esa actitud activa, en las que la voluntad se impone violenta y pertinaz. En cambio, a partir de *Antonio Azorín* y especialmente de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (del año 1904), los protagonistas azorinianos campan sosegados, pasivos, ataráxicos. Trasladan con su comportamiento la trascendente comprensión del misterio de la insondable realidad. Por ejemplo, así describe su rutina el primer protagonista de *El escritor*: «Soy poco accesible a las visitas. No por huraña, sí en obsequio por los propios visitantes» (Azorín, 2012: 258). Además, la identificación de los personajes con el maestro francés es explícita en multitud de ocasiones: «Azorín lee ahora a Montaigne. Este hombre que era un solitario y un raro, como él, le encanta» (Azorín, 2011: 78).

⁸ Como hemos presentado antes, Schopenhauer considera que la aniquilación de la voluntad de vivir se puede conseguir a través de la autorrenuncia y el ascetismo. Pero la ética de Schopenhauer no es una «ética de la virtud», sino que es un conocimiento racional que trata de aquietar toda volición. En el fondo, procura llevar a cabo el ideal estoico. Y es que, según las palabras de Schopenhauer, «la ética estoica es, en su origen y en su esencia, no una doctrina de la virtud, sino una mera indicación para la vida racional, cuya meta y propósito es la felicidad por medio de la tranquilidad de espíritu» (2005: 342). En definitiva, tal y como aconsejaban Séneca y la escuela estoica, la razón (la inteligencia en la metafísica de Schopenhauer) se encarga de señalar el camino ético apropiado, que no es otro que el de afrontar la vida con una actitud atarácica, con una aceptación resignada ante lo inevitable.

En este sentido, Azorín aprecia en Montaigne su mirada melancólica y resignada ante la vida. El escepticismo montaigneano se refleja en cada página del alicantino. El abrumador e inexorable devenir de la realidad se materializa, en ocasiones, en personajes secundarios que encarnan la presencia de la voluntad de vivir y que tratan de perturbar la tranquilidad del protagonista, a través de pasiones que se desatan (Livingstone, 1967). Los protagonistas, en cambio, procuran aislarse, cobijarse en una tristeza sosegada, en una pasiva contemplación, en una suspensión del juicio y de la acción. La espera tranquila y la resignación son el comportamiento más oportuno. Esta actitud schopenhaueriana, evidente en la obra azoriniana, ha sido catalogada muy acertadamente por Lozano Marco como la «estética de la resignación» (2000). Y Azorín consigna esos mismos rasgos en el comportamiento de Montaigne:

Montaigne ha manejado bien la piqueta, el serrucho y la lima contra estos terribles ídolos [las fórmulas abstractas, los dogmas éticos], pacientemente, metido en su pequeña biblioteca. Y así, tranquilo, voluptuoso, viviendo solitario en su torre, escribiendo de cuando en cuando una página, bebiendo un largo trago después de las comidas, ha pasado sus días en este planeta deleznable (1972: 271).

Además, esa ética esculpida en los personajes de ficción tiene su correlato en otro de los constituyentes fundamentales de la novela: el espacio. En las obras de Azorín, tanto las ciudades muertas o los pueblos, así como la casa o la habitación del protagonista poseen una fuerte carga simbólica: son el espacio del refugio, del sosiego y de la serenidad que ansían los protagonistas. Esta actitud, alabada por Schopenhauer, también tiene su correspondencia en Montaigne: «Hemos de reservarnos una trastienda muy nuestra, libre, en la que establezcamos nuestra verdadera libertad y nuestro principal retiro y soledad. En ella se ha de tener ordinaria charla con uno mismo y tan privada que ninguna relación o comunicación halle en ella lugar» (2006a: 304).

Asimismo, podemos vislumbrar cómo los consejos de Montaigne son acogidos en la conducta vital del escritor empírico Azorín. Ambos comparten una actuación pública en el ámbito político: Montaigne, como alcalde de Burdeos; Azorín, como diputado en las Cortes españolas. Pero, sobre todo, Montaigne representa para el escritor alicantino un modelo de vida, de cómo afrontar la realidad, de cómo procurar vivir una «vida solitaria, tranquila y filosófica» (2006a: 281). Consejos que cumplidamente podrían atribuirse al propio Schopenhauer (2005: 343; 2000: 47). Es así como vive también el escritor Azorín, tal y como le define Jorge Campos, en su introducción a

Conversaciones con Azorín, resumiendo la percepción general sobre Azorín; en concreto sobre su aislamiento y soledad:

Conversaciones... con el hombre que no habla. Ese fue el comentario repetido por más de uno al tener noticia del proyecto que inspiró este libro. La leyenda había ido trazando la figura de un Azorín seco, hermético, callado, que responde a su interlocutor con monosílabos o con un silencio que le coarta, le desasosiega, le impele a retirarse al segundo o tercer corte en la conversación. La realidad – obtenida de mi repetida experiencia– es otra: es el hombre que habla y que habla mucho. Claro es que a su modo. De igual manera que también escribe a su modo, a un modo de sobra conocido por todos, elevado a magisterio desde las burlas que provocó en sus años mozos, y que explica perfectamente su conversación (1964: 11)⁹.

Azorín mismo se congratula de su forma de vida, de su sereno retiro: «Gozo de un modesto pasar; menos mal que a los setenta años me permito el lujo de no necesitar de nadie: cosa rara en el escritor; digo el escritor en España. Con este modesto pasar me permito también el lujo de cumplir mi deseo: el de vivir ignorado de todos. Y vivir ignorado, después de haber sido un escritor notorio» (Azorín, 1967: 238)¹⁰.

Sin embargo, debemos acudir a otro de los asuntos clave de la visión azoriniana, heredado de la filosofía de Schopenhauer, para esclarecer un aparente conflicto con el pensamiento de Montaigne: la melancolía¹¹. Así sintetiza Azorín su disposición vital en 1944:

– ¿Cómo resume usted la vida, su vida íntima?

–En una melancolía y un pesimismo suave –me responde–; un pesimismo no en relación a la política, ni al arte, ni a ningún problema solitario, sino a todos los problemas hondos de la vida¹².

⁹ En el «estilo azoriniano» también encontramos una influencia directa de la filosofía de Schopenhauer. Podemos destacar algunos aspectos, entre tantos otros. Ya lo hemos tratado al hilo de los «primores de lo vulgar», del gusto por lo menudo, por el detalle, por el alma de las cosas, que muchas veces se manifiestan con una técnica que Livingstone llamó «del inventario». La «intrahistoria», propia de algunos de los integrantes de la generación del 98, encuentra su raíz en Schopenhauer (Unamuno, 2007: 86). Además, el filósofo alaba el estilo llano y sencillo y la necesidad de tener uno personal y subjetivo (2013a), tal y como Azorín teoriza sobre ello y lo plasma así en su escritura (Azorín, 1969: 88). A su vez, el uso de los tiempos verbales de las novelas de Azorín responde a la gnoseología schopenhaueriana, en la que el tiempo en la conciencia es siempre el presente.

¹⁰ El pensamiento de Azorín se podría enlazar aquí de nuevo con otro concepto de la Antigüedad, en este caso con el supuesto horaciano del *aurea mediocritas*, de esa vida sencilla y moderada, alejada de grandes ambiciones materiales y emocionales. Evidentemente, es un tópico literario compatible con el ejemplo de Montaigne y con la resignación schopenhaueriana.

¹¹ «A un carácter noble nos lo imaginamos siempre con un cierto matiz de serena melancolía» (Schopenhauer, 2005: 421).

¹² «Azorín desea pasar inadvertido...». Entrevista publicada en la *Revista Juventud* por José María Zugazaga (18-VII-1944).

O lo que Baroja dice de él: «Su ideal es lo estático y la desilusión de la vida ante una luz clara» (2013: 734). De hecho, anteriormente se habían citado unas palabras de Inman Fox (1968: 36-37) en las que el investigador auguraba que la resignación melancólica de Montaigne se convirtió en la postura vital azoriniana a partir de su obra *Antonio Azorín*. Si bien, como hemos constatado, la resignación melancólica es asimismo la actitud ética schopenhaueriana por excelencia.

Por el contrario, la apreciación de Montaigne sobre la melancolía parece no ser positiva. Según sus palabras, un fuerte ataque de melancolía, provocado por una total y voluntaria ociosidad —un periodo prolongado sin ninguna labor específica y en el que permaneció absolutamente aislado—, fue la causa que le llevó a idear la escritura de los *Ensayos*. Encontró con ello una actividad en la que volcarse y aliviar el estado en el que se hallaba, contrarrestando así la inactividad que le había dejado con el ánimo completamente hundido: «Una inclinación melancólica y por consiguiente muy enemiga de mi forma de ser natural, producida por la tristeza de la soledad a la que me había entregado desde hacía algunos años, hizo que naciera en mi cabeza esta fantasía de meterme a escribir» (2005: 68). Además, declara que la tristeza es un sentimiento que no ha padecido ni es importante en él (2006a: 47).

Como adelantábamos, la contradicción es aparente. El propio Montaigne, al describirse a sí mismo, no duda en otorgarse el rasgo de «melancólico» (2005: 372). Es decir, Montaigne rechaza la tristeza profunda y la ociosidad excesiva. Ese «ataque de melancolía» es identificable en su descripción con una fuerte depresión. Sin embargo, su vida y sus escritos están impregnados de una suave y permanente melancolía (Fernández Gallardo, 2021)¹³. De ahí que esa contradicción entre el pensamiento de Montaigne, de Azorín y de Schopenhauer no sea tal.

Para terminar, Riopérez y Milá referencia este influjo ético y literario de Montaigne haciéndolo extensible a otros temas de opinión:

Ya hemos dicho que la obra literaria de Azorín presenta [...] una neta influencia de Montaigne. Influencia, que no es puramente gusto, inclinación o admiración; influencia más honda, de mayor profundidad e intensidad; traspasa el orbe de su actividad artística y mimetiza su vida personal —en cuanto a todo lo que significa Montaigne como hombre, al margen de sus famosos *Ensayos*—. Ello quiere decir que Azorín decide a partir de sus minuciosas, reiteradas y constantes lecturas de Montaigne, seguir su misma ética, acogerse a sus mismos credos, imitar su mismo

¹³ Este investigador llega a decir que «tanto los *Ensayos* como el *Quijote* nacen bajo el signo de la melancolía» (2021: 149).

comportamiento vital –en el orden religioso, político, social, familiar, doméstico–: ser no ya el discípulo de su maestro Montaigne –tantas veces repetido en sus obras–, sino una sombra del mismo en la pericia de su quehacer, en el ritmo de su existencia frente a los sucesos cambiantes que tejen su urdimbre biográfica (2011: 112).

Este investigador aduce que «lo esencial de esta influencia radica en algo más profundo, más hondo, más filosófico: la adhesión de Azorín, plenamente, a las bases de entender la vida, juzgarla con elasticidad, lejos de toda posición dogmática e invulnerable» (Riopérez y Milá, 2011: 237). Azorín destaca precisamente ese influjo, que deriva tanto de la conciencia individual y de la subjetividad como fuente de conocimiento, como de lo mudable del ser humano y del devenir de la naturaleza:

Y yo amo a este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida, frente a la concepción abstracta y absoluta de los viejos protestantes y de los modernos horribles kantianos. Leed su bello y breve ensayo sobre la inconstancia de nuestras acciones; en él está en germen, como en las obras de nuestros casuistas, toda la libertad del espíritu moderno (1972: 270)¹⁴.

Pongamos algún ejemplo. Anna Krause recoge ciertas temáticas en las que rastrea una influencia directa. Estas son el escepticismo, la indiferencia ante la muerte o la veneración por la naturaleza. De hecho, aventura que el capítulo «La educación de los hijos» (Montaigne 2006a: 198-235) pueda ser el origen de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, como ejemplo de escuela que necesita las reformas demandadas por el escritor francés. No obstante, aunque el resto de los temas propuestos pueda tener origen montaigneano, en cambio esa novela de Azorín parece alejada de cualquier carácter reivindicativo.

Asimismo, Azorín ignora la figura de Dios en su obra: «En Baroja y Azorín el silencio acerca de Dios es la mejor prueba de que para ellos no cuenta» (Sobejano, 1967: 481). Aunque en ciertos momentos la trascendencia aparece en sus escritos («El arte no vale si no lleva ínsito un átomo de misterio; la lejanía espiritual ha de abrir en toda obra de arte la perspectiva al lector»; Azorín, 1967: 61), realmente se corresponde con una trascendencia impersonal, innominada, que le acerca al pensamiento de Montaigne y, en especial, al de Schopenhauer: «Buscad en su obra ingente la palabra Dios; no la encontraréis. Pero no hay página suya en la que falte el temblor ante la Eternidad

¹⁴ Sobre este tema, véase Prieto de Paula (2006: 122), quien aprecia en esos temas el influjo de Schopenhauer frente al de Nietzsche: «La moralidad ondulante y relativista de Montaigne, tan azoriniana, no puede ser asimilada por el nietzscheanismo de *Así hablaba Zaratustra*, ni por el de *Más allá del bien y del mal*».

presentida, arropado en ese vocablo, misterio, que rompe el equilibrio de las cosas e inquieta y destroza nuestra miserable biología» (Riopérez y Milá, 2011: 93). Ese misterio corresponde a la verdadera comprensión de las cosas según la doctrina schopenhaueriana —a la palpable presencia de la voluntad de vivir—, que es equiparable, a su vez, al escepticismo religioso de Montaigne.

CONCLUSIÓN

En definitiva, hemos detallado con profusión la afinidad de Azorín con la vida y obra de Montaigne. Si bien, hemos establecido el correlato de todas esas coincidencias con la doctrina de Schopenhauer. Azorín leyó a ambos autores en su juventud y se fue identificando con su doctrina, siendo ambas fundamentales y profundamente compatibles. Pero, sin duda, la del filósofo alemán fue decisiva para la conformación de su estética tal y como relata el mismo Martínez Ruiz. Esta abarca no solo los temas tratados en este artículo, sino que afecta literariamente a la propia configuración de la novela lírica, de su fragmentación, de su espacio, de sus personajes. A su vez, ese influjo comprende también otros temas capitales en la obra de Azorín, como el determinismo o el simbolismo. Pero, en especial, incluye el tema del tiempo, capital en la obra azoriniana. La visión de Azorín sobre el tiempo se identifica con la de Schopenhauer. Es una concepción del tiempo cíclico, subjetivo y siempre en presente¹⁵.

Sin embargo, no por eso debemos rechazar la influencia de Montaigne, sino más bien al contrario: en la medida en que ambos pensadores coinciden y son alabados por Azorín, descubrimos la fuerte pasión de Azorín por ambos. Y, tal y como se ha manifestado en este artículo, se puede rastrear el influjo de Montaigne tanto en ámbitos de técnica literaria, como de temas e ideas, de lo que se desprende una poderosa confluencia de Azorín con el pensamiento de Montaigne. Esta comprende el subjetivismo y el relativismo; la conciencia individual como motor creativo y cognoscitivo; el autobiografismo en sus escritos; su comportamiento ético; o la impregnación de la melancolía en su visión de la realidad. Todos estos rasgos, asimismo, se corresponden cumplidamente con la filosofía de Schopenhauer, de quien Azorín atestigua que es su mentor fundamental, como así lo fue para el movimiento modernista. Por tanto, para Azorín, Montaigne es el autor y la persona en quien identifica sus convicciones filosóficas y epistemológicas. En definitiva, no es una simple

¹⁵ Esto es palpable, por ejemplo, en la estructura cíclica de muchas de las novelas de Azorín. Y sustenta la técnica narratológica más empleada por él para conformar la novela lírica, el *timelessness* (la suspensión del tiempo narrativo).

afinidad o un gusto por Montaigne. Por todo ello, Montaigne se erige como un paradigma para la modernidad y el Modernismo. Y, en particular para Azorín, quien considera al escritor francés como un trascendental referente literario, vital y ético.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBOT, James (1973): *Azorín y Francia*, Madrid: Seminarios y Ediciones.
- ALBERCA, Manuel (2012): «Las novelas del yo», *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas Janices, Madrid: Arco Libros, pp. 123-149.
- AMORÓS, Andrés (1974): *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid: Cátedra.
- ARENAS CRUZ, María Elena (1997): *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca: Universidad Castilla la Mancha.
- AZORÍN (1913): «La generación de 1898», *Panorama de la Generación del 98*, ed. Luis Granjel, Madrid: Guadarrama, pp. 410-423.
- AZORÍN (1929): *Tiempos y cosas*, Madrid: Librería General de Zaragoza.
- AZORÍN (1967): *Memorias inmemoriales*, Madrid: Editorial Magisterio Español.
- AZORÍN (1969): *El artista y el estilo*, Madrid: Aguilar.
- AZORÍN (1972): *Artículos olvidados*, Madrid: Narcea.
- AZORÍN (2011): *Novelas I*, Madrid: Biblioteca Castro.
- AZORÍN (2012): *Novelas II*, Madrid: Biblioteca Castro.
- BAROJA, Pío (2013): *Desde la última vuelta del camino, Obras Completas*, 7, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BRAVO CASTILLO, Juan, JAVIER DEL PRADO, María Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y Modernidad literaria*, Murcia: Campobell.
- BUTT, John (1978): *Writers and Politics in Modern Spain*, London: Hodder and Stoughton.
- CAMPOS, Jorge (1964): *Conversaciones con Azorín*, Madrid: Taurus.
- ESCARTÍN, Montserrat (1988): «El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, pp. 189-194.
- ESCARTÍN, Montserrat (2008): «A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín», *Ínsula*, 743, pp. 2-5.
- FERNÁNDEZ Gallardo, Antonio (2021): *La melancolía en el espejo de la filosofía*, Granada: Universidad de Granada.
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/70447/75082.pdf?sequence=4&isAllowed=y>, 12/06/2025.
- FOX, Inman (1968): «Prólogo», *La voluntad*, Azorín, Madrid: Castalia.
- FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona: Barral.
- GARCÍA, Carlos Javier (1994): *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid-Gijón: Júcar.

- GRANELL, Manuel (1949): *Estética de Azorín*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- GULLÓN, Ricardo (1984): *La novela lírica*, Madrid: Cátedra.
- IGLESIAS FELJOO, Luis (1999): «Sobre la invención del 98», *Rilce*, 15 (1), pp. 3-12.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962): *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México: Aguilar.
- KRAUSE, Anna (1955): *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid: Espasa-Calpe.
- LEWIS, Pericles (2011): *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge: University Press.
- LIVINGSTONE, Leon (1967): «The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín», *Romanic Review*, 58, pp. 83-94.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1993): «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta», *Literatura y espacio urbano*, ed. José Carlos Rovira, José Ramón Navarro, Alicante: Fundación Cultural CAM, pp. 59-73.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1997): «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín». En *En el 98 (Los nuevos escritores)*, ed. José Carlos Mainer, Jordi García, Madrid: Visor, pp. 109-135.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): «Azorín. Una estética de la resignación», *Imágenes del pesimismo*, Alicante: Publicaciones de la Universidad, pp. 79-88.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2019): «Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre* y *El licenciado vidriera*», *Azorín. La invención de la literatura nacional* ed. José María Ferri Coll, Enrique Rubio, Dolores Thion, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 231-251.
- MONTAIGNE, Michel (2005): *Ensayos II*, Madrid: Cátedra.
- MONTAIGNE, Michel (2006a): *Ensayos I*, Madrid: Cátedra.
- MONTAIGNE, Michel (2006b): *Ensayos III*, Madrid: Cátedra.
- NÚÑEZ HERNÁNDEZ, Daniel (2024): *Azorín, renovador de la novela*, Madrid: Visor.
- ONÍS, Federico de (1962): «Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*», *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Juan Ramón Jiménez, México: Aguilar, pp. 271-282.
- ORTEGA Y GASSET, José (1981): *Ensayos sobre la Generación del 98*, Madrid: Alianza Editorial.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005): *Obras Completas*, 3, Madrid: Taurus.
- POZUELO YVANCOS, José María (2012): «“Figuración del yo” frente a autoficción», *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas Janices, Madrid: Arco Libros, pp. 151-173.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2006): *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Alicante: Agua Clara.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago (1987): «Montaigne y Azorín; más allá de una influencia literaria», *Anales Azorinianos*, 111, Alicante: Caja de Ahorros, pp. 179-206.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago (2011): *La voz española de Montaigne: Azorín*, Madrid: Ediciones 98.

- SALINAS, Pedro (1968): «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus», *Estudios críticos sobre el modernismo*, ed. Homero Castillo, Madrid: Gredos, pp. 23-34.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1979): *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid: Alianza.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2000): *El arte de ser feliz*, Barcelona: Herder.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Akal.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2013a): *Parerga y Paralipómena I*, Madrid: Trotta.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2013b): *Parerga y Paralipómena II*, Madrid: Trotta.
- SHAW, Donald (1985), *La generación del 98*, Madrid: Cátedra.
- SHAW, Donald (2000): «El 98 y la “conscience malheureuse” del siglo XX», *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, ed. Jesús Torrecilla, Amsterdam: Rodopi, pp. 293-301.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967): *Nietzsche en España*, Madrid: Gredos.
- SOUFAS JR., Christopher (2007): «Approaching Spanish Modernism: Tradition and the “New Man”», *Modernism*, Astradur Eysteinnsson, Vivian Liska, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 931-945.
- TOLLINCHI, Esteban (2004): *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- UNAMUNO, Miguel de (1916): «Nuestra egolatría de los del 98», *Panorama de la Generación del 98*, ed. Luis Granjel, Madrid: Guadarrama, pp. 437-441.
- UNAMUNO, Miguel de (2007): *En torno al casticismo, Obras completas*, 7, Madrid: Biblioteca Castro.
- VILLANUEVA, Darío (1983): «Prólogo», *La novela lírica I: Azorín y Gabriel Miró*, Madrid: Taurus, pp. 9-23.
- VILLANUEVA, Darío (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos.
- VILLANUEVA, Darío (2005): *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- WOOLF, Virginia (1986): *The Essays of Virginia Woolf. Volume I: 1904-1912*, London: The Hogarth Press.

Ana de Meneses, una sonetista bilingüe en Santa Iria de Tomar: textos inéditos y sociabilidad literaria en el monacato femenino ibérico (siglo XVIII)*

ANTÍA TACÓN

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0001-5484-0871

Resumo

Nova acerca de Ana de Meneses, monxa escritora do século XVIII, até agora descoñecida, e edición dos seus dez sonetos —oito en portugués e dous en castelán— recollidos nunha miscelánea manuscrita da Biblioteca da Ajuda. Tras ofrecer unhas breves notas introdutorias a propósito da escritura feminina na Idade Moderna ibérica, fórmulanse algunhas hipóteses biográficas en torno a esta escritora. Seguidamente, examínase a súa colección de sonetos, editada aquí a modo de apéndice, que permite dar conta de certas prácticas de sociabilidade literaria; ademais, proporciona unha mostra do emprego alternante do portugués e o castelán como lingua poética no Portugal deste período. Con isto, preténdese contribuir á progresiva reconstrución da historia das escritoras na comunidade interliteraria luso-castelá.

Palabras chave: escritoras ibéricas, literatura conventual, século XVIII, sociabilidade literaria, comunidade interliteraria luso-castelá.

*Este trabajo es resultado del proyecto posdoctoral «Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. XVII-XVIII): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas» (ED481B_032), financiado por la Xunta de Galicia. Concretamente, es fruto de una estancia de investigación en la Universidade de Lisboa realizada entre el 01/10/2024 y el 30/09/2025, bajo la orientación de la profesora Vanda Anastácio. Se integra asimismo en los proyectos de investigación con referencia PID2021-123440NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación, Generación del Conocimiento, 2021) y ED431B2024/15 (Xunta de Galicia, Programa de Consolidación y Estructuración GPC, 2024).

Resumen

Noticia acerca de Ana de Meneses, monja escritora del siglo XVIII, hasta ahora desconocida, y edición de sus diez sonetos —ocho en portugués y dos en castellano— recogidos en una miscelánea manuscrita de la Biblioteca da Ajuda. Tras ofrecer unas breves notas introductorias a propósito de la escritura femenina en la Edad Moderna ibérica, se plantean algunas hipótesis biográficas en torno a esta escritora. Seguidamente, se examina su colección de sonetos, editada aquí a modo de apéndice, que permite dar cuenta de ciertas prácticas de sociabilidad literaria; asimismo, proporciona una muestra del uso alternante del portugués y el castellano como lengua poética en el Portugal de este periodo. Con ello, se pretende contribuir a la progresiva reconstrucción de la historia de las escritoras en la comunidad interliteraria luso-castellana.

Palabras clave: escritoras ibéricas, literatura conventual, siglo XVIII, sociabilidad literaria, comunidad interliteraria luso-castellana.

La escritura conventual femenina en la Edad Moderna ibérica es un campo que ha suscitado notable interés en los últimos años, pero que ofrece todavía territorios inexplorados¹. El objetivo principal de este artículo es informar acerca de una escritora desconocida hasta la fecha: Ana de Meneses, religiosa en el convento de Santa Iria de Tomar (Santarém), quien compuso una colección de sonetos, en portugués y en castellano, que se conserva manuscrita en una miscelánea de finales del siglo XVIII en la Biblioteca da Ajuda. Con este fin se brindan, en primer lugar, ciertas notas contextuales a propósito de la participación de las mujeres en las prácticas socioliterarias del período moderno en la comunidad interliteraria ibérica. Se exponen a continuación algunas hipótesis en torno a la identidad de esta escritora, miembro de la clase noble tomarense en la primera mitad del siglo XVIII. De igual manera, se ofrece una serie de orientaciones que no aspiran a agotar las posibilidades de análisis de su producción poética, sino apenas a proporcionar ciertas claves interpretativas en torno a dos asuntos fundamentales: por un lado, la integración de Ana de Meneses en los círculos socioculturales de su entorno, mediante una poesía circunstancial y encomiástica; por otro, su uso alternante del portugués y el castellano como lengua de creación, que la convierte en una escritora bilingüe o «bilitaria». Por último, se presenta a modo de apéndice una propuesta de edición de los sonetos de la autora.

¹ Consúltense, entre otros muchos, los trabajos de Morujão (2013), Baranda y Marín (2014), Lewandowska (2019) y Ferrús Antón (2022).

1. LA ESCRITURA CONVENTUAL FEMENINA EN LA EDAD MODERNA IBÉRICA

De acuerdo con Couto (2002: 193), entre finales del siglo xvii y principios del xviii se asiste en Portugal a una «multiplicação do número de escritoras que publicam e que conseguem atingir reconhecimento literário na época», casi todas ellas provenientes de un contexto conventual. De igual modo, Morujão (2013: 31-32) señala que en el siglo xvii se inicia en el territorio luso una progresiva «manifestação e descoberta pública de uma serie de autoras, a maior parte delas religiosas», quienes se erigen como protagonistas de un fenómeno editorial creciente hasta la segunda mitad del xviii. Con una cronología un poco más temprana, también las prensas españolas registraron un notable incremento del número de obras firmadas por mujeres a partir de la década de 1630 (Baranda, 2005). De esta manera, cabe aseverar que el Barroco — que, en el contexto portugués, puede fecharse *grossa modo* entre los años 1640-1750²— trajo consigo una significativa incursión de las escritoras en el campo literario peninsular.

Sin perjuicio de lo anterior, Anastácio (2011: 219) ha puesto de manifiesto que la importancia del paso a la imprenta —garantía de que el texto aspira a llegar a un público amplio, más allá del círculo social inmediato de la autora— no debe inducirnos a olvidar «a esmagadora proporção de textos escritos por mulheres que circularam manuscritos» en el espacio luso-brasileño con anterioridad al siglo xix. La misma investigadora señala:

A vitalidade da circulação manuscrita neste sistema não pode ser escamoteada, pois permitia a disseminação rápida de textos de modo discreto, rápido e relativamente controlado entre grupos de leitores selecionados [...]. Pertencer a uma certa academia, frequentar os outeiros de certos conventos, ou participar nas assembleias organizadas em casa de certas senhoras eram sinais de distinção e equivaliam a uma certificação de talento. O prestígio de muitos poetas que foram mencionados elogiosamente pelos seus contemporâneos, mas não publicaram as suas obras em vida foi adquirido deste modo [...]. A mesma estratégia serviu os interesses das mulheres (Anastácio, 2011: 219).

De hecho, las comunidades de religiosas, constituidas en todo un epicentro de la escritura femenina, prefirieron con frecuencia la difusión manuscrita de los textos por ellas generados³. Estos escritos no estaban necesariamente

² Véase Couto (2018: 194).

³ «El manuscrito es el medio habitual de difusión de las cartas, pero hay que considerarlo inherente a muchos de los géneros de la escritura conventual, como las vidas de hermanas modélicas, las autobiografías, las versiones de oraciones, los escritos didácticos... De ello se sigue que cada convento se nutría de dos vías en íntima relación: la manuscrita, que era esencialmente propia y que en algunas circunstancias podía ser trasladada a un circuito más extenso, por lo general dentro de la misma

restringidos al consumo intramuros, sino que la literatura funcionó como una de las formas principales de comunicación entre el claustro y el siglo. Se sucedieron así numerosos certámenes o intercambios literarios de carácter festivo —como los célebres *outeiros*— en el seno de las casas monásticas, que permitieron a sus moradoras ejercitarse en las prácticas barrocas de sociabilidad literaria:

Factor a não desprezar será também o lugar que o convento reservava à literatura como elo de ligação ao tecido social. Como se sabe, multiplicaram-se, na época, as festas conventuais abertas à sociedade. Encarada numa dimensão de sociabilidade, que hoje em parte se perdeu, a literatura constituía o grande motivo de atracção dessas festas que culminavam nos concursos poéticos, onde se glosavam motes propostos pelas freiras. Sem dúvida estas manifestações de inventiva poética propiciaram, senão um clima literário, pelo menos uma certa familiaridade das freiras com práticas de índole artística, de carácter profano (Couto, 2002: 194).

Por otra parte, muchas de las monjas portuguesas que tomaron la pluma durante la Edad Moderna —como la propia Ana de Meneses— no emplearon únicamente el idioma luso, sino también el castellano. De esta manera, fueron autoras bilingües o, si se prefiere, biliterarias, entendiendo que «la bi- ou poly littérarité exprime un certain degré de l'acceptation de deux ou plusieurs systèmes littéraires» (Đurišin, 1993: 51). Su producción, como la de sus coetáneos asculinos, debe ser comprendida en el marco de una situación de bilingüismo luso-castellano —o, con más precisión, de diglosia en favor de este segundo idioma— que afectó entre finales del siglo xv y mediados del siglo xviii a un significativo sector de la sociedad lusitana, sobre todo entre las clases urbanas e instruidas. Consecuentemente, numerosos ingenios portugueses de este período emplearon el castellano como lengua de creación, en un contexto de intensas relaciones, confluencias e intersecciones en el panorama literario hispano-luso (Vázquez Cuesta, 1981; Castro, 2002; Buescu, 2004; García Martín, 2008 y 2010; Pérez-Abadín y Blanco, 2018).

De esta forma, «la frontera política entre Portugal y España no impidió que escritores e intelectuales compartieran modelos y repertorios culturales, y hasta permitió que se formara, entre la Edad Media y el siglo xviii, una tradición literaria común» (Anastácio, 2012: 242), configurando una realidad que desafía el modelo «nacional» de la historiografía literaria de origen decimonónico. Por estos motivos, quienes han profundizado en la literatura hispano-portuguesa de los siglos xvi y xvii han encontrado especialmente

orden [...] y la imprenta, donde residía el acervo común con otros conventos y la sociedad en general» (Baranda y Marín, 2014: 16-17).

productivos conceptos como el de «comunidad interliteraria luso-castellana», propuesto por Aguiar e Silva (2008) a partir de Đurišin (1989, 1993)⁴, o «campo literario peninsular», que emplean Plagnard y Galbarro (2017) basándose en Bourdieu (1991), entre otras posibilidades enumeradas por Pérez-Abadín y Blanco (2018: 6). Es en el seno de esta compleja red de relaciones, que cabe extender, por lo menos, hasta mediados del siglo XVIII, donde ha de situarse la actividad literaria de Ana de Meneses.

2. EL CÓDICE DE LA BIBLIOTECA DA AJUDA: ANA DE MENESES, UNA ESCRITORA DESCONOCIDA

La Biblioteca da Ajuda custodia un manuscrito rotulado «*Miscelânea poética de obras de diversos autores: umas, que vão com o nome deles, conforme foram achadas; outras, que indo sem eles, a todo o tempo que se descubram se lhes pode pôr*. Juntas, destribuídas e escritas neste volume por António Correia Viana» (Cod. 49-III-66)⁵. Seguidamente, se registran el lugar y año de la compilación: Lisboa, 1786. En los ff. 5-10 de este documento, se transcribe una «Compilação de 10 sonetos feitos aos diversos assuntos que em cada um se declara. Compostos os referidos sonetos pela muito ilustre senhora Dona Ana de Meneses, religiosa no convento de Santa Iria da vila de Tomar». Se trata, en efecto, de un conjunto de diez composiciones —ocho en portugués y dos en castellano—, todas ellas acompañadas de la anotación «da dita D. Ana de Meneses» o «da dita autora». Inmediatamente a continuación de la serie, figura un soneto «do conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses» (f. 10v)⁶, seguido de otros poemas de diferentes autores.

Los datos que poseemos sobre el compilador de esta miscelánea, António Correia Viana, son en extremo exigüos. Recibe apenas una referencia, notablemente despectiva, en el *Diccionario Bibliographico Portuguez* iniciado por Inocêncio Francisco da Silva (1858-1972: 1, 116), quien lo tacha de «poeta ou antes versejador mediocre, que viveu na segunda metade do seculo passado», juzgándolo uno más entre la «turba immensa dos que por aquelle tempo publicaram composições avulsas de prosa e verso, em circumstancias

⁴ De acuerdo con Gálik (2000), las comunidades interliterarias pueden definirse como «supranational and supraethnic conglomerates of literatures coming into existence, changing and disappearing in historical developments conditioned spatially and temporally by ethnic, linguistic, national, and even ideological factors».

⁵ Modernizo ortografía y puntuación tanto en esta como en las sucesivas citas de la miscelánea.

⁶ Sobre este autor, reconocido erudito y pionero de la Ilustración portuguesa, véase Monteiro y Urbano (2019).

de regosijos e tristezas publicas». De acuerdo con Moraes (2022: 203), esta visión tan negativa es fruto de la dura mirada que arrojó el siglo XIX sobre la literatura dieciochesca dedicada a «registrar o fato, louvar o regime e estar concorde com a autopropaganda monárquica». Considerando el contexto sociocultural en el que ha de ser entendida la producción de António Correia Viana, el mismo investigador aprecia su «alentada contribuição no terreno do estudo da produção escrita setecentista e também na organização de compilações, coletâneas e publicações de outros nomes de igual ou maior vulto nas letras do século» (Moraes, 2022: 203-204), como puede comprobarse en diferentes colecciones conservadas, sobre todo, en la Biblioteca da Ajuda y en la Biblioteca Nacional de Portugal. En cuanto a los orígenes de este personaje, nada se sabe: Moraes (2022: 207) manifiesta apenas que su intensa actividad cultural «só se justifica se sustentada por uma condição financeira confortável ou pela inserção em alguma instituição religiosa», circunstancia esta última a la que no se alude en ningún documento.

Sobre Ana de Meneses existe todavía menos información crítica. La autora no es mencionada por Barbosa Machado (1741-1759) o Silva (1858-1972), ni figura todavía en la base de datos ESCRITORAS-EM-PORTUGUÊS, coordinada por Vanda Anastácio. De igual manera, está ausente de los catálogos que atañen a escritoras en lengua castellana, que, puesto que escribió por lo menos dos sonetos en este idioma, también podrían haberla incluido: por ejemplo, su nombre no se encuentra en García Peres (1890) ni en Serrano y Sanz (1903-1905), como tampoco en la base de datos BIESES, dirigida a su vez por Nieves Baranda. Sin embargo, el propio manuscrito de la Biblioteca da Ajuda refiere un aspecto de gran interés: su condición de religiosa en Santa Iria de Tomar. Este fue un convento de la Orden de Santa Clara, fundado en Tomar (Santarém) en el año 1523 a partir de un recogimiento de beatas previamente existente. Contaba entonces con quince monjas, número que después aumentaría significativamente (Guimarães, 1927: 233; Conde, 1996: 167-168). El monasterio se mantuvo en funcionamiento hasta su extinción en 1835, cuando falleció la última religiosa. En su iglesia, sobresale una capilla «da nobre família dos Valles da Guerreira», construida en el siglo XVI por iniciativa de Miguel do Vale, quien «instituiu o morgado de Santa Ana da Guerreira [...] a 23 de Março de 1550» en Tomar (Guimarães, 1927: 250 y 254).

Por otra parte, el contenido de algunos de los sonetos de la escritora —en los que más tarde nos detendremos— ofrece alguna pista sobre su fecha de composición. Uno está dirigido a Salvador Soares Cotrim (1654-1734), quien

habría escrito un poema con motivo del nacimiento y muerte de dos hijas de los señores de Águas Belas; otro se refiere a una comedia compuesta por Gaspar Leitão da Fonseca (1680-después de 1759). De acuerdo con Barbosa Machado (1741-1759, 2: 358-360 y 3: 670-671), ambos autores eran naturales de Tomar; el primero ejerció como *sargento-mor* de Pias, en esta misma región, mientras que el segundo fue académico supranumerario de la Academia Real da História Portuguesa. Cabe añadir que parece haber existido una estrecha amistad entre ellos: en el año 1718, se publicó en Lisboa un libro titulado *Coroa castrense, no feliz nascimento do Excellentissimo Senhor D. Luis Joseph Thoma's Leonardo de Castro, Duodecimo Conde de Monsanto, segundo-genito dos Excellentissimos Senhores, os Senhores D. Manoel, e D. Luiza, Terceyros Marquezes de Cascaes. Em Sabbado 18 de Setembro de 1717*, firmado «por Gaspar Leytao d'Affonseca, em substituição de seu grande amigo Salvador Soares Cotrim, sargento mór da Vila de Pias, que a dedica aos ditos Excellentissimos Senhores pela mão de seu muito amado sobrinho Salvador Soares Cotrim, Secretario de Suas Excellencias». En este contexto, el que Ana de Meneses dedique sendos sonetos a ambos escritores podría apuntar hacia su participación en algún círculo literario que incluyese a los tres. Por todo ello, resulta cabal ubicar su producción literaria en la primera mitad del XVIII. Más concretamente, por lo menos una parte de esta actividad debe fecharse con anterioridad a 1734, año de la muerte de Salvador Soares Cotrim.

Las búsquedas documentales efectuadas a partir de estos datos permiten ofrecer algunas hipótesis en torno a la identidad de la autora. Sin embargo, su nombre es relativamente común, de manera que a principios del siglo XVIII existieron, como mínimo, dos religiosas llamadas «Ana de Meneses» en Santa Iria de Tomar, sin que sea posible determinar cuál de ellas fue la compositora de estos sonetos. La primera se encuentra registrada en las *Memorias histórico-genealógicas dos duques portugueses do século XIX*, de João Carlos Feo Cardoso de Castelo Branco e Torres y Augusto Romano Sanches de Baena (1883: 270). Sus padres habrían sido D. Maria Madalena de Sá e Meneses (1642-¿?) y António do Vale e Sousa (1640-1705), «Fidalgo Cavalleiro da casa d'El Rei D. Affonso VI, por alvará de 20 de junho de 1665. 5º Administrador dos morgados de Guerreira e Boinha» (Torres y Sanches de Baena, 1883: 268). Se trata, pues, de la misma familia que poseía una capilla en el convento de Santa Iria⁷. La pareja tuvo al menos otros seis hijos: Miguel do Vale e

⁷ Por su papel de benefactores, gozaban del derecho de que «quando o representante da família de Valles ia ao referido mosteiro visitar a abbadessa ou alguma parenta que n'elle tinha, se lhe fazia a

Sousa de Meneses (¿?-1708), que heredó el título y continuó la línea familiar; António do Vale e Sousa (1676-¿?); Maria Marcelina de Meneses; Joana de Meneses y Maria Margarida de Meneses, ambas monjas en el convento de la Esperança en Abrantes; y Francisca de Meneses, quien, como su hermana Ana, profesó en Santa Iria de Tomar. Aunque no se ofrece más información acerca de esta primera Ana de Meneses, las fechas de nacimiento y muerte de su padre, así como el año de nacimiento de su madre, permiten deducir que nació ya avanzada la segunda mitad del siglo xvii.

La otra monja del mismo nombre es mencionada por Silva (1992) en una monografía sobre Duarte Sodré Pereira (1666-1738), señor de Águas Belas y notable «fidalgo-mercador» que, entre otras actividades, ejerció como gobernador de Madeira (1704-1712), Mazagão (1719-1724) y Pernambuco (1727-1737). Este tuvo cuatro hermanas que tomaron los hábitos en el monasterio de Santa Iria: Teresa Inês de Sousa, Josefa Maurícia de Meneses, Ana de Meneses y Feliciano Pereira de Melo (ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L. 215, f. 181; *Registo de Mercês de D. João V*, L. 18, ff. 323 e 323v). Una de sus hijas, Caterina de Almeida, también profesó en el mismo convento. Si nuestra escritora fue la hermana de Duarte Sodré, su padre habría sido José Pereira Sodré, duodécimo señor de Águas Belas y gobernador de la Ilha de São Miguel; su madre sería otra Ana de Meneses, de quien habría heredado el nombre, «natural da cidade de Évora e baptizada na freguezia de S. Thiago, da dita cidade» (ANTT, *Habilitações da Ordem de Cristo*, letra A, M. 12, n.º 2, f. 1)⁸. Resulta necesario apuntar aquí que, en el citado poema «A Salvador Soares Cotrim, fazendo um soneto ao nascimento e morte de duas filhas dos senhores de Águas Belas» (II), la autora menciona precisamente a Duarte Sodré Pereira, a quien se refiere como «o grão Sodré» ('el gran Sodré'). De tratarse de su hermano, Ana de Meneses no se limitaría a homenajear — aunque sea de manera indirecta, a través de un texto en alabanza a otro de Cotrim— a un noble local estrechamente relacionado con el monasterio en el que vivía, sino que estaría también actuando como promotora de las relaciones socioliterarias tejidas en torno a su propia familia.

Por último, conviene mencionar que existe otra referencia a una D. Ana de Meneses en una miscelánea manuscrita diferente, recopilada también por António Correia Viana en el año 1784 (Biblioteca da Ajuda, Cod. 49-III-63).

distincção de tocar um sino particular, designado só para o ser n'essa occasião» (Torres y Sanches de Baena, 1883: 259).

⁸ Tomo esta cita, así como los datos previamente referidos, de Silva (1992: 21, nota 8).

Concretamente, figura como autora de una décima dedicada «a uma mana de quem se ausentava, e a quem queria» (p. 309)⁹. En este caso, la falta de alusión alguna al convento de Santa Iria impide afirmar con seguridad que se trate de la misma escritora. Sin embargo, parece en extremo plausible.

3. DIEZ SONETOS INÉDITOS: SOCIABILIDAD LITERARIA Y USOS BILINGÜES

La colección de sonetos de Ana de Meneses que se edita en este trabajo forma parte de «uma poesia de circunstância, de sociedade» característica de la cultura barroca (Couto, 2018: 194). Se trata de una modalidad que no solo transformó en materia poética los asuntos cotidianos, sino que funcionó como forma de expresión de las rígidas relaciones de poder que sustentaban la sociedad de la Edad Moderna. De manera más específica, cabe llamar la atención sobre la poesía femenina de carácter laudatorio, que refleja diferentes grados de integración de las escritoras en las redes culturales, políticas y sociales de su tiempo:

Parte considerável da produção poética em geral e da feminina em particular corresponde a composições de tipo encomiástico. Focada na hierarquia social e religiosa, este tipo de produção compreende poemas enaltecendo personalidades e situações da vida social, cultural, religiosa: a família real, aristocratas, religiosos e religiosas, mecenas, artistas, aplaudidos a pretexto de ocasiões festivas — casamentos, baptizados, festas religiosas, por ocasião da sua morte, ou ainda a pretexto das mais variadas circunstâncias da vida quotidiana. Exibindo uma retórica do elogio, tais composições colocam-nos perante o teatro social e o seu jogo de aparências, evidenciando a estreita relação da poesia com a sociedade e o poder, tal como o período barroco a configurou [...]. As poesias de encómio, do mesmo modo que as festas públicas da época, correspondem a estratégias de afirmação de autoridade e de consolidação de laços entre as forças sociais [...]. Estas poesias atestam a participação das autoras nos jogos de poder e a sua inscrição nos circuitos que se lhe associam (Couto, 2018: 196-197).

Casi todos los sonetos de Ana de Meneses están dirigidos a la aristocracia, desde miembros de la nobleza local —algunos difíciles de identificar en la actualidad— hasta el mismo monarca. Así lo reflejan los propios epígrafes: «À morte da senhora D. Teresa de Sousa, falecida de tenra idade» (I), «A uma pomba que, entrando por Palácio, a colheu El-Rei e mandou que a não matassem, vindo ela perseguida» (V), «Pedindo à autora um menino nobre um traslado, ela, debuxando as armas dele, lho enviou com o seguinte» (VI), «À senhora D. Maria de Toledo, dando à luz um filho» (VII), «Ao conde de Vilar Maior, escrevendo um epigrama às lágrimas que chorou uma imagem

⁹ Modernizo ortografía y puntuación de la cita.

de Santo André Avelino» (X)... Casi con seguridad pertenecerían a la misma clase social las destinatarias del soneto «A duas meninas que, pedindo a uma senhora um A, B, C para lerem, a autora por ela lhes debuxou no A um Cupido, e no Z um áspide, mandando-o com este» (VIII)¹⁰; en cualquier caso, es evidente que su estatus habría de ser el suficiente para ser consideradas merecedoras de una alfabetización más o menos temprana. Simultáneamente, llama la atención la importancia de la infancia en estas composiciones: dos son respuestas a peticiones realizadas por niñas o niños (un traslado, un abecé), una se dedica al fallecimiento de una muchacha de corta edad, otra se envía a una madre con motivo del nacimiento de su hijo... La misma tendencia se refleja en el mencionado poema «A Salvador Soares Cotrim, fazendo um soneto ao nascimento e morte de duas filhas dos senhores de Águas Belas» (II). Según antes se ha expuesto, a través de su elogio del texto de Cotrim, Ana de Meneses se hace eco también de su tributo a las hijas de una poderosa familia local, que posiblemente fuese la suya propia.

Por otra parte, este último soneto refleja otra forma de sociabilidad literaria de gran interés: el intercambio de elogios poéticos entre diferentes autores. La citada composición «Ao conde de Vilar Maior, escrevendo um epigrama às lágrimas que chorou uma imagem de Santo André Avelino» (X) y el texto «Examinando la autora una comedia de la Degolación del Baptista, compuesta por Gaspar Leitão da Fonseca, poeta culto y profundo» (IX) responden a la misma práctica. Como antes se ha adelantado, la existencia de estas obras parece indicar cierto grado de integración de Ana de Meneses en los círculos literarios de su entorno: Salvador Soares Cotrim y Gaspar Leitão da Fonseca eran poetas oriundos de Tomar, que fácilmente podrían haber conversado e intercambiado versos con la escritora en los locutorios de Santa Iria. Por lo que respecta al conde de Vilar Maior, el catálogo de la Biblioteca da Ajuda que refiere estos sonetos lo identifica con Manuel Teles da Silva (1641-1709), segundo en ostentar el título. Este noble lisboeta, gentilhombre de la cámara de D. Pedro II y D. João IV, no solo ejerció como «Concelheiro de Estado, Vedor da Fazenda, e Ministro do Despacho», sino que firmó diferentes textos literarios, entre ellos varios epigramas (Barbosa Machado, 1741-1759: 3, 389-390). Con todo, me parece igualmente probable que el homenajado en el soneto que nos ocupa sea en realidad su hijo, Fernão Teles da Silva (1662-1734), quien desempeñó cargos políticos semejantes a los de

¹⁰ El abecé es «uma obra poética, estrófica composta segundo a ordem do alfabeto de “A a Z” ou de “A a Til”. As letras do alfabeto estruturam o texto poético oferecendo ao seu ouvinte uma teia mnemotécnica que edifica uma engenhosa partitura feita de letras, de repetições, de aliterações, de assonâncias, de pontuações e rimas» (Silva-Semik, 2017).

su padre y mantuvo una intensa actividad literaria y académica: en concreto, cabe destacar su labor como censor de la Academia Real da História Portuguesa, institución de la que, como se ha dicho, también fue miembro Gaspar Leitão da Fonseca (Barbosa Machado, 1741-1759: 2, 60-62).

De ser Fernão Teles da Silva el autor del epigrama que encarece Ana de Meneses, el poema podría haberse escrito para alguna fiesta literaria con motivo de la canonización de San Andrés Avelino, que se produjo en el año 1712. En cualquier caso, con esta referencia las redes socioliterarias de la monja de Tomar se extienden más allá de su contexto geográfico inmediato, aunque no sea posible determinar si se trató de una relación unilateral o si, por el contrario, el conde de Vilar Maior —padre o hijo— llegó a conocer el soneto que le fue dedicado e, incluso, a corresponder a él. Con respecto a esta última cuestión, cabe incidir en que, por lo menos en ocasiones, la propia Ana de Meneses fue a su vez receptora de alabanzas poéticas, como demuestra el texto «Responde a autora à gratidão de um elogio que lhe fizeram» (III).

Finalmente, resta atender a la cuestión de la lengua escogida para cada uno de estos sonetos. Como se ha apuntado, todos están escritos en portugués excepto dos: «A la precipitación de un caballo pombo» (IV) y «Examinando la autora una comedia de la Degolación del Baptista, compuesta por Gaspar Leitão da Fonseca, poeta culto y profundo» (IX). En el primer caso, no parece haber una razón específica para haber seleccionado el castellano, más allá de referirse a un caballo «andaluz». Sin embargo, en el segundo esta preferencia puede relacionarse con el hecho de ser un poema en loor de una comedia, género fuertemente influenciado por el prestigio del teatro del Siglo de Oro español. Conviene recordar, en este sentido, que la representación de obras dramáticas en castellano fue en extremo habitual en el conjunto del territorio luso durante el período del bilingüismo: por ejemplo, Reyes Peña y Bolaños Donoso (1989, 1990, 1992, 1993) han comprobado la presencia de compañías españolas en Lisboa entre 1580 y 1755. Lejos de montarse únicamente piezas de autoría española, numerosas plumas portuguesas cultivaron también el teatro en castellano: Jacinto Cordeiro, Juan de Matos Fragoso, Ângela de Azevedo, Maria do Céu... De esta manera, no resulta sorprendente que Ana de Meneses, empujada por la estrecha relación percibida entre el género dramático y la lengua castellana, escogiese esta última para ensalzar la comedia de Gaspar Leitão da Fonseca, que seguramente también estuviese escrita en dicho idioma.

Cabe añadir todavía que el castellano de estos sonetos no está exento de lusismos, si bien son relativamente escasos; algunos podrían ser intencionados

—se trata de textos destinados a circular entre un público lusófono— o, por el contrario, fruto de una inadvertencia¹¹. Con todo, no resulta sencillo determinar si estos rasgos lingüísticos son propios de la escritora o responsabilidad del copista u otros agentes. Por ejemplo, los epígrafes de ambos textos contienen sendos lusitanismos: «pombo», que remite al color blanco del caballo sobre el que versa el soneto correspondiente (IV), y «Degolación», que cruza el portugués «degolação» con el castellano «degollación» (IX). Sin embargo, no es posible afirmar que estos rótulos fuesen seleccionados por Ana de Meneses: resulta tanto o más probable que se añadiesen con posterioridad. De manera similar, existe un caso de dilación vocálica —«iminencia» por «eminencia» (IX)— que, aunque responde a un fenómeno frecuente en portugués, no sería necesariamente insólito en castellano; en cualquier caso, tampoco puede asegurarse que figurase así en el original de la autora, toda vez que no tiene efecto alguno sobre la métrica ni sobre el sentido del texto. Con respecto a estas dificultades, conviene recordar la siguiente reflexión de Paul Teyssier, que, a pesar de haber sido formulada a propósito de los autos de Gil Vicente, resulta extensible al período que nos ocupa:

Nunca chegaremos a saber, com as edições de que dispomos, as características específicas do castelhano vicentino de forma completamente autêntica. Os lusismos que aí se encontram não poderão ser atribuídos, com certeza, só a Gil Vicente: são da responsabilidade de várias pessoas. Porém, o seu estudo não se tornará por isso menos legítimo e instrutivo, porque esses lusismos revelar-nos-ão os traços gerais do castelhano tal como era praticado em Portugal no século xvi [...] É, pois, como uma realidade colectiva que se torna interessante conhecê-lo (Teyssier, 2005: 370-371).

Consecuentemente, se ha optado por mantener estas particularidades en la edición del texto, efectuada de acuerdo con los criterios que se exponen a continuación.

¹¹ Según García Martín (2010: 204): «Un castellano destinado al consumo interno portugués [...] podría beneficiarse de una especial permeabilidad al lusismo, o hasta de la mezcla de códigos lingüísticos con intención expresiva y recreativa [...]. Dámaso Alonso llamó la atención sobre el hecho de que muchas veces el lusismo aparece inesperadamente en vocabulario de frecuente uso, en formas usuales, y con frecuencia tenemos constancia de que el escritor portugués conocía las formas castellanas correctas, pues las emplea en alternancia. En estos casos habrá que interpretar, por tanto, que el lusismo no se debe a una deficiente competencia en la lengua castellana, aunque sí podrían interpretarse como errores de *performance*, esto es, de desempeño, como meros lapsos del discurso. Pero otra explicación posible es que esos lusismos sean propositados, esto es, sean usados conscientemente para representar un castellano específico de Portugal, que contaba con su propia tradición».

4. CRITERIOS DE EDICIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL TEXTO

4.1. Criterios generales

Se desarrollan las abreviaturas: *V.^a* > *vila*, *Sr.^a* > *senhora*, *q̃.* > *que*, *p.^a* > *para*.

La acentuación y la puntuación se regularizan de acuerdo con la norma vigente. Se moderniza asimismo el uso de mayúsculas.

Se actualiza el uso de la *h*: *hum* > *um*, *he* > *é*, *oy* > *hoy*.

Se regulariza el uso de *i/y*: *ayre* > *aire*.

Se mantienen las oscilaciones vocálicas: *perigrina*, *inemigo*, *mininas*, *iminencia*.

Adicionalmente, cada soneto se ha señalado con un número romano, grafiado entre corchetes, con el objetivo de facilitar su identificación.

4.2. Criterios referidos al texto en portugués

Se regulariza el uso de *c*, *ç*, *s*, *ss* y *z* siguiendo el estándar actual: *Menezes* > *Meneses*, *pinsel* > *pincel*, *cabessa* > *cabeça*.

Se regulariza la grafía de *m/n* ante labial: *emfim* > *enfim*.

Se simplifican las consonantes dobles según el uso actual: *estrella* > *estrela*, *Anna* > *Ana*, *immortal* > *imortal*, *refferidos* > *referidos*.

Los grupos *cc*, *cç* y *ct* se grafían según la norma vigente: *ecco* > *eco*, *acções* > *ações*, *sancta* > *santa*.

Se actualiza la grafía de las consonantes mudas: *augmento* > *aumento*.

Se actualiza la grafía de los diptongos *eo* e *io* como *eu* e *iu*, respectivamente: *Ceo* > *Céu*, *sobiô* > *sobiu*. Por su parte, *Agoas* se edita como *Águas*.

Se incorpora el guion que separa, de acuerdo con la norma actual, ciertas formas verbales del pronombre átono: *pagarlhe* > *pagar-lhe*.

El artículo indefinido *hũa* se edita como *uma*.

4.3. Criterios referidos al texto en castellano

Se regularizan las grafías de *c*, *ç*, *s*, *ss* y *z* siguiendo el estándar actual: *compreencion* > *comprensión*, *dulçura* > *dulzura*, *jusga* > *juzga*, *travessura* > *travesura*, *yaze* > *yace*. Con todo, su distribución en el manuscrito es reflejo de una pronunciación sin duda influida por el sistema de sibilantes portugués.

Se regularizan los usos de *b/v* y *x/j*: *lloravan* > *lloraban*, *baxel* > *bajel*.

El dígrafo *ph* se edita *f*: *triumpho* > *triunfo*.

Se simplifican las vocales dobles: *compreencion* > *comprensión*.

El término *eloquencia*, influenciado en el manuscrito por la grafía portuguesa, se edita según la norma castellana: *elocuencia*.

El sustantivo *agoa* se edita como *agua*, pues supone solo un lusismo gráfico¹².

CONCLUSIÓN

Este trabajo ha permitido situar en el panorama literario hispano-luso a una escritora de quien no existía noticia alguna hasta la fecha: Dona Ana de Meneses, religiosa en el convento de Santa Iria de Tomar en la primera mitad del siglo XVIII. La insuficiencia de los datos conservados impide dilucidar de manera certera su identidad. Sin embargo, se han propuesto dos hipótesis plausibles: pudo ser bien hija de los señores de Guerreira, bien hermana de Duarte Sodré Pereira, señor de Águas Belas. En cualquiera de ambos casos, nos encontraríamos ante una poeta procedente de una familia acomodada, miembro de la nobleza propia de la región de Tomar (Santarém), que contó con entre una y tres hermanas de sangre en su mismo convento.

Por otra parte, la lectura de los sonetos atribuidos a Ana de Meneses, que pueden leerse en apéndice a este capítulo, revela una poesía social y de circunstancias, en su mayor parte dedicada al elogio de diferentes aristócratas —con una marcada atención a la infancia— o de la producción de otros escritores. Sobre todo, la autora se relacionó con los círculos literarios de su entorno geográfico próximo, pues dedicó sendas composiciones a Salvador Soares Cotrim y Gaspar Leitão da Fonseca, ambos poetas naturales de Tomar. Sin embargo, en alguna ocasión parece haber tratado de tejer una red más extensa, como sugiere su soneto en loor de un epigrama del conde de Vilar Maior. Globalmente, su caso ilustra cómo la participación femenina en los sectores culturales de su tiempo no estuvo restringida a grandes nombres o casos excepcionales, como el de Violante do Céu en el siglo XVII o Maria do Céu en el XVIII, sino que muchas otras mujeres aspiraron a integrarse en estas redes de sociabilidad literaria, por lo menos a nivel local.

¹² De nuevo a propósito del teatro de Gil Vicente, Teyssier (2005: 369) señala: «*u e i átonos antes de vogal são muitas vezes transcritos por o e e [...]. Em tais casos, o lusismo é puramente gráfico, não tendo consequências. Os editores modernos poderão, sem hesitar, restabelecer a grafia de acordo com os hábitos do espanhol do tempo*».

Por último, la colección de poemas de Ana de Meneses —probablemente compuesta, como se ha dicho, en la primera mitad del siglo XVIII, pero copiada por António Correia Viana en 1786— supone un ejemplo más de la persistencia del uso del castellano como vehículo de expresión literaria en el Portugal de finales de la Edad Moderna. La escritora, que no por casualidad escoge este idioma para, entre otras funciones, ensalzar una obra de teatro —género aún entonces estrechamente vinculado a la lengua castellana— se inserta así en una comunidad interliteraria ibérica de la que también fueron partícipes las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, Vítor (2008): «Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa: Livros Cotovia, pp. 55-92.
- ANASTÁCIO, Vanda (2011): «O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822», *Matraga: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 18, 29, pp. 215-224. [En línea: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/26069>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- ANASTÁCIO, Vanda (2012): «Lengua, nación e identidad: reflexiones sobre los usos del portugués y del castellano en el siglo XVII», *Aula Bilingüe II. Usos del castellano y competencias plurilingües en el sistema interliterario peninsular*, ed. Angel Marcos de Dios, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 241-255.
- ANASTÁCIO, Vanda (coord.): «ESCRITORAS-EM-PORTUGUÊS – Bibliografia de escritoras em português» [En línea: <<https://escritoras-em-portugues.com>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- BARANDA LETURIO, Nieves (2005): *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros.
- BARANDA LETURIO, Nieves (coord.): «BIESES – Bibliografía de escritoras españolas / Bibliography of Spanish Women Writers» [En línea: <<https://www.bieses.net/>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- BARANDA LETURIO, Nieves, M.^a Carmen MARÍN PINA (2014): «El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas», *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, ed. Nieves Baranda Leturio y M.^a Carmen Marín Pina, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 11-45.
- BARBOSA MACHADO, Diogo (1741-1759): *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da*

- Graça até o tempo presente*, Lisboa: Officina de Antonio Isidoro de Fonseca / Officina de Ignacio Rodrigues / Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 4 vols.
- BOURDIEU, Pierre (1991): «Le champ littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, pp. 3-46.
- BUESCU, Ana Isabel (2004): «Aspectos do bilingüismo português-castelhano na época moderna», *Hispania. Revista Española de Historia*, 64, 216, pp. 13-38. [En línea: <<https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i216.195>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- CASTRO, Ivo (2002): «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais», *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, dir. Francisco Bethencourt, prólogo de José Miguel Martínez Torrejón, Lisboa / Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 11-24.
- CONDE, Manuel Sílvia Alves (1996): *Tomar medieval. O espaço e os homens*, Cascais: Patrimonia.
- COUTO, Anabela Galhardo (2002): «Escritoras de finais do século XVII e inícios do século XVIII: seu contributo para a definição de uma cultura barroca em Portugal», *Em Torno da História das Mulheres*, ed. Maria Helena Alvim, Anne Cova y Elvira Mea, Lisboa: Universidade Aberta, pp. 193-206.
- COUTO, Anabela Galhardo (2018): «Redes femininas e circulação de textos na produção literária do período barroco», *Mulheres em rede / Mujeres en red. Convergências lusófonas*, ed. Dimitri Almeida, Vanda Anastácio y María D. Martos Pérez, Berlin: LIT Verlag, pp. 193-215.
- ĎURIŠIN, Dionýz (1989): *Theory of Interliterary Process*, trad. Jessie Kocmanová, Bratislava: Veda.
- ĎURIŠIN, Dionýz (1993): *Communautés interlittéraires spécifiques 6: notions et principes*, Bratislava: Academie Slovaque des Sciences, 1993.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2022): coord. «Escritura de mujeres en la Edad Moderna: el convento y la corte como espacios de saber», *Studia Aurea*, 16. [En línea: <<https://studiaaurea.com/issue/view/26>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- FONSECA, Gaspar Leitão da (1718): *Coroa castrense, no feliz nascimento do Excellentissimo Senhor D. Luis Joseph Thoma's Leonardo de Castro, Duodecimo Conde de Monsanto, segundo-genito dos Excellentissimos Senhores, os Senhores D. Manoel, e D. Luiza, Terceyros Marquezes de Cascaes. Em Sabbado 18 de Septembro de 1717*, Lisboa Occidental: Officina de Pascoal da Sylva Impressor de Sua Magestade.
- GÁLIK, Marián (2000): «Interliterariness as a Concept in Comparative Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2, 4, pp. 1-7. [En línea: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1089>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2008): «El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión», *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano*

- como lengua literaria en Portugal, ed. Ángel Marcos de Dios, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 15-44.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2010): «¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII», *Cultures lusophones et hispanophones: Penser la relation*, ed. Maria Graciete Besse, Paris : Indigo & Côté-femmes Éditions, pp. 199-209.
- GARCIA PERES, Domingo (1890): *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- GUIMARÃES, José Vieira (1927): *Thomar - Santa Iria*, Lisboa: Livraria Coelho.
- LEWANDOWSKA, Julia (2019): *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, Carlota Miranda URBANO (2019): *Francisco Xavier de Meneses, IV Conde de Ericeira. O raia das “Luzes” entre fastos barrocos*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MORAES, Carlos Eduardo Mendes de (2022): «António da Fonseca Soares, por António Correia Viana», *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, 30, pp. 197-214. [En línea: <<https://doi.org/10.5016/msc.v30io.1923>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- MORUJÃO, Isabel (2013): *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, Martha BLANCO GONZÁLEZ (2018): «Textos y autores luso-castellanos de los siglos XVI y XVII», *Criticón*, 134, pp. 5-34. [En línea: <<https://doi.org/10.4000/criticon.4823>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- PLAGNARD, Aude, Jaime GALBARRO GARCÍA (2017): «Literatura áurea ibérica. La construcción de un campo literario peninsular en los siglos XVI y XVII», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 27 [En línea: <<https://journals.openedition.org/e-spania/26636>>. Fecha de consulta: 20/06/2025]
- REYES PEÑA, Mercedes, Piedad BOLAÑOS DONOSO (1989): «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8, 3, pp. 863-901.
- REYES PEÑA, Mercedes (1990): «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel: Reichenberger, pp. 63-86.
- REYES PEÑA, Mercedes (1992): «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, ed. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, pp. 105-134.

- REYES PEÑA, Mercedes (1993): «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 229-273.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903-1905): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2 vols.
- SILVA, Inocêncio Francisco da (1858-1972): *Dicionario Bibliographico Portuguez* [continuado a partir del tomo 10 por Brito Aranha; tomo 23: *Guia Bibliográfica* por Ernesto Soares], Lisboa: Imprensa Nacional, 23 vols.
- SILVA, Maria Júlia de Oliveira e (1992): *Fidalgos-mercadores do século XVIII: Duarte Sodré Pereira*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA-SEMIK, Veronique Le Dou (2017): «Uma “Poesia-Música”: Porque Não? O Tom Thumb’s Alphabet, o ABC das virtudes de Nossa Senhora, a cartilha de ABC», *Circularidade das Vozes e Escrituras*, ed. Beliza Áurea de Arruda Mello, João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, pp. 49-61.
- TEYSSIER, Paul (2005): *A Língua de Gil Vicente*, [trad. Telmo Verdelho et al.], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TORRES, João Carlos Feo Cardoso de Castelo Branco, Augusto Romano SANCHES DE BAENA (1883): *Memorias histórico-genealógicas dos duques portugueses do século XIX*, Lisboa: Tipographia da Academia Real das Sciencias.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1981): «O bilingüismo castelhano-português na época de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, pp. 807-827.

APÉNDICE: «COMPILAÇÃO DE 10 SONETOS FEITOS AOS DIVERSOS ASSUNTOS QUE EM CADA UM SE DECLARA. COMPOSTOS OS REFERIDOS SONETOS PELA MUITO ILUSTRE SENHORA DONA ANA DE MENESES, RELIGIOSA NO CONVENTO DE SANTA IRIA DA VILA DE TOMAR».

[I]

À morte da senhora D. Teresa de Sousa, falecida de tenra idade

SONETO

Era flor, era estrela perigrina
Teresa soberana: digo aquela
que nas tenras auroras de donzela
passou de ser humana a ser divina.

Era flor, era estrela esta menina,
e sendo ao mesmo tempo pura e bela,
sobiu ao firmamento como estrela,
na terra se murchou como bonina.

Como flor, como estrela, este portento
devia à terra a frágil formosura,
devia ao Céu o terno luzimento;

e querendo pagar-lhe tal ventura,
deu, como estrela, a alma ao firmamento,
e como flor, o corpo à sepultura.

[II]

A Salvador Soares Cotrim, fazendo um soneto ao nascimento e morte de duas filhas dos senhores de Águas Belas

SONETO

Esta, Cotrim, que planta generosa
deu por brilhante e produziu por bela,
na flor defunta, para o polo a estrela;
na luz vivente, para o prado a rosa,

na flor que tem, na estrela que não goza,
tão real para vós o premio anela,
que se da flor vos tece uma capela,
uma coroa vos faz da luz gloriosa.

Laureado, pois, por uma e outra filha
do grão Sodré, o Pindo vos conhece
na luz por sol, na flor por maravilha.

Enfim, de polo a polo se engrandece
na estrela, o quanto o vosso engenho trilha;
na rosa, o como tal varão floresce.

[III]

Responde a autora à gratidão de um elogio que lhe fizeram

SONETO

Se fosse a voz de um ânimo obrigado
satisfação de um peito agradecido,
entendei que do aplauso recebido
fora meu coração eco animado.

Mas como o benefício é duplicado,
um só pregão é rédito perdido;
pois bem que pague os timbres de aplaudido,
não satisfaz os lucros de ensinado.

De um favor, um aplauso é desempenho;
porém, de uma doutrina perigrina,
toda a satisfação é novo empenho.

Só na dívida lhe acha a paga dina;
pois se deve a doutrina ao vosso engenho,
vós me deveis o objeto da doutrina.

[IV]

A la precipitación de un caballo pombo

SONETO

Noble andaluz, que en vaga travesura
vivo bajel te juzga el pensamiento,
pues llevado del aire de tu aliento,
surcas el blanco mar de tu hermosura:

quien tan airosa mira tu blancura
y tan cándido ve tu movimiento
nieve te juzga que se lleva el viento;
¡oh, viento que se¹³ viste de agua pura!

Si ambicionas la muerte que prepara
la carrera a tu aliento, yo hoy te aviso
que no pares a ver tu imagen rara;

¹³ En el manuscrito figura «si». Debe de ser una errata por el pronombre «se».

porque, si en los despeños indeciso
mirares de tu piel el agua clara,
más que Faetón, acabarás Narciso.

[V]

A uma pomba que, entrando por Palácio, a colheu El-Rei e mandou que a não matassem, vindo ela perseguida

SONETO

Se a águia voou, com impulso airoso,
pelo palácio etereamente raro,
e como asilo contra as sombras raro
só busca ao rei dos astros luminoso,

águia é a pomba que, com fim ditoso,
procurou em Palácio o régio amparo;
pois se é águia quem busca um sol preclaro,
que mais preclaro sol que um rei piedoso?

Mas se é de um sábio a águia emblema antigo
e se uma pomba¹⁴ é simples por essência,
como tal sabia escapa do inimigo?

Mas oh! que nos ensina a Providencia
que se livra como águia do perigo
quem vive como pomba na inocência.

[VI]

Pedindo à autora um menino nobre um traslado, ela, debuxando as armas dele, lho enviou com o seguinte

SONETO

Estas a quem o âmbito estrelado
adora em vosso brasão¹⁵ armas divinas
as letras são que, eternamente dignas,
expõem o meu estudo ao vosso estado.

Desse que vedes timbre rubricado
com púrpura imortal de régias quinas
espero que imiteis tanto as doutrinas
que desse original sejais traslado.

¹⁴ «Pombal» en el manuscrito. Corrijo lo que juzgo otra errata, considerando tanto el sentido del pasaje como la concordancia sintáctica.

¹⁵ En el documento parece leerse «brasio». Introduzco la enmienda que me parece más coherente de acuerdo con el sentido del texto.

Como para aprender vos achais pronto,
não que imiteis, mas que excedais intento
quantas no escudo admiro ações sem conto.

Se se frustrar na execução o intento,
será porque as ações no maior ponto
só podem ter na imitação o aumento.

[VII]

À senhora D. Maria de Toledo, dando à luz um filho

SONETO

Oh, quanto deve, singular Maria,
o mundo ao novo Sol que hoje lhe deste!,
pois já, sem mendigar a luz celeste,
perpetuo em seus espaços goza o dia.

Ao confuso pincel da noite fria,
que de funesta cor os ares veste,
tanto com este Sol desvaneceste
que nem por sombras uma névoa cria.

De sorte a posse deste Sol jocundo
à Terra o ser humilde lhe desterra,
que a tem constituído um Céu segundo;

e prova enfim que a Terra ao Céu encerra,
porque mal nasceria um Sol no mundo
sem que fosse primeiro um Céu a Terra.

[VIII]

A duas meninas que, pedindo a uma senhora um A, B, C para lerem, a autora por ela lhes debuxou no A um Cupido, e no Z um áspide, mandando-o com este

SONETO

Mininas, soletrai esse A, B, C,
mas seja com cautela, porque está
tanta doçura em perceber o A,
quanta amargura em soletrar o Z.

O A denota Amor, como se vê;
sinal de Zelos esse Z vos dá.
Vede se nestes amarguras há;
olhai se aquele mil doçuras é!

Porém, se o A no A, B, C de Amor
com a doçura vos conduz assim
a que sintais no fim tão grande dor,

oh! fogi de tal letra, porque a mim
sempre esse A me pareceu traidor,
por ser princípio que me pôs no fim.

[IX]

Examinando la autora una¹⁶ comedia de la Degolación del Baptista, compuesta por Gaspar Leitão da Fonseca, poeta culto y profundo

SONETO

Esta que en rasgos de Aganipe obscura
llora pluma feliz, clara elocuencia,
más que a la comprensión de la advertencia,
sirve de corrección a la censura.

Con tierna gravedad, grave ternura
tan unísona alterna, que en su esencia,
bañada de dulzura la iminencia,
corona de iminencia a la dulzura.

Aliento inspira al precursor, que yerto
triunfo yace de aquel pie lascivo,
con las métricas auras del acierto.

Y la Parca fatal y el Tiempo esquivo,
si por la espada le lloraban muerto,
ya por la pluma le veneran vivo.

[X]

Ao conde de Vilar Maior, escrevendo um epigrama às lágrimas que chorou uma imagem de Santo André Avelino

SONETO

Avelino, choroso e celebrado,
por ação e paixão é milagroso,
pois se um prodígio fez quando choroso,
um assombro se faz quando cantado.

Passar a sensitivo o inanimado
na imagem foi assombro prodigioso;
mas quem prodígio viu mais assombroso
que o lamento no canto eternizado?

¹⁶ En el manuscrito, «un». Corrijo la errata evidente.

Enfim, com vida tal, com pluma tanta,
dobra os assombros Avelino agora;
que em pranto admira, quando em metro encanta.

Mas que há de ser, se milagroso mora
na cabeça do conde quando canta
e nos olhos da imagem quando chora?

Veisme aquí: cuatro discursos escénicos actuales para Teresa de Ávila

CRISTINA TAMAMES GALA
Universidad de Sevilla

ORCID: 0000-0002-2379-9957

Resumo

Os límites de Teresa de Ávila non se restrinxen aos Séculos de Ouro, nin á Primeira Modernidade. As súas obras literarias e os seus libros fundacionais e doutriniais son os cimentos do que se coñece dela, pero a súa imaxe, as súas accións artísticas e civís, así como a súa influencia demostran a magnitude da súa importancia e impacto nos séculos posteriores. De feito, a proxección da monxa carmiña demostrou ser compatíbel coas prácticas espectaculares máis recentes. No presente traballo, os modos de (re)dicir a Teresa que se exploran dende os discursos teatrais presentan unha mostra do actual que María Folguera, Juan Mayorga, Paco Bezerra e Angélica Liddell senten a Teresa de Ávila.

Palabras chave: Teresa de Ávila, discurso escénico, María Folguera, Juan Mayorga, Paco Bezerra, Angélica Liddell.

Resumen

Los límites de Teresa de Ávila no se restringen a los Siglos de Oro, ni a la Primera Modernidad. Sus obras literarias y sus libros fundacionales y doctrinales son los cimientos de lo que se conoce de ella, pero su imagen, sus acciones artísticas y civiles, así como su influencia demuestran la magnitud de su importancia e impacto en siglos posteriores. De hecho, la proyección de la monja carmelita ha demostrado ser compatible con prácticas espectaculares más recientes. En el presente trabajo, los modos de (re)dicir a Teresa que se exploran desde los discursos teatrales presentan una muestra de lo actual que María Folguera, Juan Mayorga, Paco Bezerra y Angélica Liddell sienten a Teresa de Ávila.

Palabras clave: Teresa de Ávila, discurso escénico, María Folguera, Juan Mayorga, Paco Bezerra, Angélica Liddell.

Más de quinientos años separan a los siglos xvi y xxi y, aun así, la pasión por los Siglos de Oro se sigue renovando constantemente. No es sorprendente que el campo académico de las filologías aún alimente sus investigaciones, siga abriendo caminos y actualizando sus estudios junto a las aportaciones de disciplinas como la filosofía, la historia o la teología. Sin embargo, el actual interés de los artistas, fundamentalmente teatrales, por dirigir la mirada a la mística del siglo xvi y encontrar una contigüidad con el imaginario contemporáneo apunta hacia una particular disposición.

Por un lado, casi siempre ha prevalecido el dominio de la poesía en el interés por la mística, por lo que si hoy las prácticas espectaculares también advierten su vigente importancia, se asiste a una expansión de su impacto o a una renovación de su interés. Por otro lado, resulta ostensible la proliferación de proyectos teatrales que ahondan en vías poéticas que encuentran sus orígenes en el siglo xvi, pero en vez de contemplarlas desde atalayas contemporáneas reduccionistas, se están acercando a ellas para emprender debates. De esta manera, la visión teatral actual de Teresa de Jesús se aborda desde ángulos diferentes. Este artículo se propone estudiar su imagen no desde la puesta en escena, sino desde la construcción discursivo-teórica que rodea a la Santa de Ávila.

Lejos de claves historicistas, la proyección de los textos y la imagen de Teresa de Jesús es el objeto de estudio de este trabajo. En el, se abordará una panorámica selectiva de la dramaturgia escrita en español que sitúa en el centro a Teresa de Ávila. Tales son: *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga (2021), *Muerto porque no muero. La vida doble de Teresa* de Paco Bezerra (2022), *La guerra según Santa Teresa* de María Folguera (2018) y *Guerra interior* de Angélica Liddell (2020).

1. LAS TERESAS DEL TEATRO POÉTICO DE LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS.

Perfilar a Teresa de Ávila pasa, en su dimensión civil, por reconocer su labor como escritora, religiosa y fundadora de varias congregaciones, desde una filosofía de la pobreza y de la austeridad. En su dimensión literaria, abordó la enunciación proscrita a las mujeres, así como la convivencia entre las tradiciones populares y lo sagrado. El desarrollo de discursos en torno a lo divino la hizo representativa de la mística de la primera Modernidad española junto a San Juan de la Cruz. Además, el impacto que tuvieron sus libros reverberó en las generaciones siguientes y permitió conocer la escritura femenina dentro de los conventos.

Los hitos principales de la vida de Teresa se mantienen invariables, incluso desde las visiones más contemporáneas: nunca se quiso casar, padeció algunas enfermedades de joven que casi la llevan a ser enterrada viva, expresó sus diferencias respecto a la forma de entender la vida monástica, sus cuestionamientos sobre los principios regidores de la vida en clausura provocaron una escisión entre la orden calzada y la descalza, fundó varios conventos, etc. Aunque se sabe que algunos textos, como el *Libro de recreaciones* de María de San José (1583), hablan sobre su descripción física, el principal foco se suele localizar en su comportamiento. La fortaleza, la meditación y la perseverancia fueron ejes definitorios de su actividad vital, discursiva y escritural. En paralelo, la actitud carmelita se caracteriza principalmente por la pobreza, la humildad, el autoconocimiento, la sinceridad de corazón o el recogimiento. De este modo, el cultivo profundo de la dimensión íntima y espiritual acompañó su filosofía de acción civil y literaria.

En el paisaje textual creado por Teresa, se proyecta una imagen de ella misma en tanto autora. A pesar de presentar sus teorías a partir del artista moderno, Jerome Meizoz apunta que la postura de autor tiene tanto de construcción histórica como discursiva, es decir, una parte conductual y otra lingüística o producida por los textos (2015: 15)¹. De hecho, todos los aspectos previamente mencionados conforman parte de la imagen de autora, que se construye sobre y más allá de la línea reflexiva de sus obras². Situada entre la teología y la literatura, entre los escritos doctrinales y los del yo, la concepción de Teresa de Ávila como escritora ya había sido objeto de estudio para María José Pérez González (2010) o para Victoria Ciriot y Blanca Garo, que destinaron su investigación a la mujer y la espiritualidad femenina (2008), así como para Antonio Carreño que se centró en las paradojas del yo (2022).

Lo excepcional en Teresa de Ávila es que cuestionó los determinantes sociodiscursivos de su tiempo y quebró la posición que se le suponía ocupar en el campo. Los conversatorios y las locuciones con un Otro explícito fueron un substrato en las diversas fases de la vida de Teresa de Jesús: desde los apelativos bajo un pronombre masculino en su vida espiritual a todos los hombres de su época con los que tuvo que negociar, discutir y defenderse, además de sus discípulas monásticas. Igualmente, esto se complementa

¹ No obstante, aún no se había llegado al régimen de singularidad artística que trajo consigo la Era Moderna.

² Esta línea de investigación se ha apoyado en varias disciplinas, desde la sociología de Erving Goffman a la creación discursiva de Ruth Amossy.

con los textos más introspectivos: Teresa había leído las *Confesiones* de San Agustín y escribió su propia línea meditaciones, por lo tanto los escritos del yo también integraron su desarrollo vital y literario. El surgimiento de un «arte de hablar» ligado a la redefinición de la contemplación dio lugar a varios discursos que Michel de Certeau resume en:

la mise en récit de sa propre vie (l'autobiographie est, pour Thérèse d'Avila et bien d'autres avant Descartes, une façon d'«ordonner son âme» et son «esprit»); la construction d'itinéraires fictifs et/ou normatifs, schémas d'«ascensions» spirituelles ou modèles biographiques du «progrès» (scénarios destinés à classer et hiérarchiser chronologiquement des opérations aléatoires); l'établissement de listes de «règles» pour «discerner les esprits» (c'est-à-dire pour juger de ces mouvements ou «motions» d'après leurs connexions et leur aptitude à former des séries); etc. (1982: 166).

Aunque parte de los escritos teresianos sean cartas o confesiones y ello derive a una autorrepresentación, no hay que olvidar que otros agentes llevan a cabo la heterorrepresentación de quien escribe (Meizoz, 2015: 36). El grado de consciencia sobre una figura puede modificarse acorde a variables de mediatización de las lecturas realizadas de una obra. En este terreno, la teología tendrá sus argumentos, pero la filología la ha leído como una de las principales figuras de la mística en español, una «revisitadora» de los salmos, una enunciativa transgresora, etc.

Si bien Teresa de Ávila tenía un público inmediato al que dirigía sus escritos — sus monjas seguidoras, los confesores, los inquisidores, etc.—, desde una perspectiva diacrónica, también se debe valorar la extensión a la cristiandad y a otras épocas. Los ecos que genera tanto en sus generaciones coetáneas como en las posteriores revelan cómo ha sido leída e interpretada después.

En el corto plazo tras su muerte, sus textos legitimaron la actividad fundacional y mística. Esto derivó en el surgimiento de «las hijas espirituales» de Teresa de Jesús. Alentadas por confesores espirituales, el fenómeno de las autobiografías de monjas tuvo su proliferación a raíz de *El libro de la vida*, tal y como ha investigado Sonja Herpoel (1999), y más recientemente Julia Katarzyna Lewandowska (2019)³. Isabelle Poutrin destaca que: «l'essentiel est moins de constater la diffusion de ces ouvrages que de savoir comment ils étaient lus par le public féminin» (1995: 74) para, más tarde, aclarar: «Les

³ A estas «seguidoras» las acompañó las sospechas de engaño, la vigilancia de la sociedad patriarcal y el cuestionamiento que retrasó o anuló muchos procesos de beatificación y canonización, tal y como estudian Rosa M^a Alabús y Ricardo García Cárcel (2015: 38).

écrits de Thérèse d'Ávila entretenrent durant plusieurs générations un esprit d'émulation et de compétition tendu vers la comptabilisation des faveurs reçues clans l'oraison, l'imitation à la lettre de l'action de la fondatrice et la recherche d'une réputation de sainteté» (1995: 75). Rosa M^a Alabrús y Ricardo García Cárcel estudian la autobiografía como capital hagiográfico (2015: 51). Aunque no estuviese en su deseo ser ejemplo autobiográfico, Teresa de Ávila lo fue y supuso un paso para conocer el imaginario conventual de las mujeres, así como un naciente arquetipo de santidad femenino: «[tras Teresa] se ganó en efectismo barroco con aparato épico y dramático y se perdió la propia capacidad de distanciamiento con la que Teresa narró su caso» (2015: 99-100). Ambos estudiosos subrayan la necesidad de cuestionar la noción de autora pues las autobiografías posteriores no eran espontáneas y se explotó la «retórica de la ignorancia y autonegación de la capacidad intelectual de las monjas por la presión de los confesores» (2015: 68). Las desgracias de las monjas constituyeron un eje de lucro, así como la demostración del seguimiento de una doxa estricta, extrema e, incluso, mortificatoria hasta la muerte (2015: 79-97) en convivencia de enfermedades extensas, ayunos, estigmas, luchas demoniacas, etc. Todas ellas se asentaron tan solo parcialmente en las experiencias de Teresa de Ávila, cuyo ejemplo se distorsionaba gradualmente.

En las lecturas de Teresa de Ávila a largo plazo, entran en juego otros matices como el contexto de cambio del paradigma metafísico al posmetafísico; se han estudiado las relaciones entre místicas tradicionales y místicas salvajes (Hulin, 2007), o entre ascesis tradicionales y ascepciones más modernas (Helgueta, 2019) y se siguen redefiniendo espacios y conceptos.

Entender a Teresa de Jesús como una figura que encarna la rebelión, la transgresión y la coherencia vital es importante. Tras haber debatido la feminidad y lo sagrado junto a Catherine Clément (1998) y haber escrito *Teresa, mon amour* (2008), Julia Kristeva señalaba que Teresa de Ávila logró «construir una manera de estar en el mundo que es a la vez una experiencia interior y un acto político» (*El Cultural*). De hecho, poco después precisa: «Esto es exactamente lo que yo llamo la experiencia interior: permitirse la mayor autenticidad con los propios deseos y poder nombrarlos para que sean compartidos» (2015). Así es evidente el vínculo entre las acciones en vida de Teresa de Jesús y los textos que llevaron su firma. Clara Janés subraya la importancia de este imperativo de autoconocerse, es decir, «la franqueza con que expone sus propios límites en el campo de la comprensión. El «saber del no saber» [...] que la impulsa reiteradamente a predicar, coincidiendo con la

exigencia del oráculo de Delfos, que lo primero es conocerse a sí mismo. Éste es el paso previo para conocer a Dios y el enclave que permitirá dilucidar lo que es obra del Altísimo de lo que es engaño del demonio» (2015: 16). La exposición de vulnerabilidades enriquece este trabajo. Particularmente, Teresa de Ávila reconoce en el autorrelato la necesidad de incluir sus faltas, por tanto Sergio Blanco observa que no son «una promoción de sí, sino un verdadero y auténtico estudio y análisis de la persona» (2018: 36). De esta manera, el concepto de «persona» alcanza un sentido más amplio del término, sujeto por la escritura de su vida y de las proyecciones suscitadas.

La continuidad de la imagen de Teresa se amplía al considerarla una mística excepcional: en su epílogo, Folguera subraya que nunca dejó de trabajar, de viajar, de comer y, así de romper con la imagen de poetas, santas, mujeres tristes, enfermas, que dejan de vivir. Es decir, «en movimiento, no quieta» (2018: 141) o, como dice Marina Garcés en el colofón a la obra de Mayorga, «sin miedo a ver pues no se le irritaban ni el ánimo, ni la conciencia» (2021: 65). Igualmente, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, subrayó el respeto que se gana Teresa de Ávila, una mujer que supo aprovechar sus oportunidades: «encuentra en su confianza en Dios una sólida confianza en sí misma; al llevar hasta el punto más alto las virtudes que convienen a su estado, logra el apoyo de sus confesores y del mundo cristiano» (2015: 177), algo parecido a lo que le ocurre a Catalina de Siena. De este modo, la firmeza también integra(ba) la figura de Teresa al evidenciarse una baja tolerancia a limitaciones de sus deseos fundaciones y a la apariencia «débil» de las monjas.

Algo que en lo que han incidido los estudios más contemporáneos es que, más allá de las referencias que la motivaron a tomar papel y pluma, se manifiesta en Teresa de Ávila una personalidad de escritura muy atravesada de múltiples referencias y tradiciones. La poesía popular es parte de este entramado de influencias, así como las lecturas de las novelas caballerescas en vínculo con lo femenino, tal y como estudia Rafael M. Mérida Jiménez (2008). Eran las lecturas, un desahogo. En el epílogo «La loca de la casa» a la obra de Mayorga, Marina Garcés apunta que:

Se trata de los consuelos de la imaginación, que no son los de la adulación sino todo lo contrario. Mientras que la adulación confirma lo que creemos que somos, imaginar es hacer presente lo ausente: lo acontecido y lo recordado, las ficciones contadas, escritas o leídas, las proyecciones o los desvíos... La imaginación enlaza y abraza lo que es y lo que no es. Compartir imaginaciones consuela porque amplían el mundo sin encubrir con engaños su miseria (2021: 66-67)⁴.

⁴ A raíz de la lectura de las escrituras del yo de Julia Kristeva, Geneviève Fabry precisa la forma de pensar de Teresa: «Ni inteligencia abstracta, ni imaginación desbocada, sino un “tercer espacio”; las

En consonancia, las circunscripciones más consensuadas que rodean la vida y escritura de Teresa de Ávila, así como las etiquetas que suelen marcar su hacer poético y místico, no han sido limitaciones a la hora de seguir suscitando acercamientos, incluso hoy en día. Desde la ópera, *Luz de oscura llama* de Clara Janés (1991) se apoyaba sobre los textos, la imagen y las proyecciones de las figuras místicas del Siglo de Oro español y llevaba a escena lo que hasta ese momento se cimentaba en la palabra escrita y los estudios históricos. Por otro lado, las inspiraciones en Teresa, sea por sus representaciones escultóricas, pictóricas o literarias han influido en el arte de acción de los siglos xx y xxi, tal y como Irene Ballester Buiges, relacionó con Orlan o con Marina Abramović (2012: 54) en torno a las estigmatizadas.

Teresa, como autora-autoridad en consonancia con ser mujer, ha recibido la atención analítica de Elena Carrera Marcén en 1998, quien ya hablaba de autoría y diferencia sexual, aunque más recientemente Aina Pérez Fontdevila incide en la bioficción feminista más actual que recupera su figura (2023). De hecho, en el plano de la narrativa, *Para vos nací* de Espido Freire (2015) o *Últimas tardes con Teresa de Jesús* de Cristina Morales (2020) desarrollan reescrituras y subrayan la innegable actualidad de su pensamiento. En el prólogo a su libro, la escritora bilbaína afirma: «Teresa permite, con su vida y con sus obras, no sólo un mejor conocimiento de su persona y de su siglo, sino también de la época en la que nos ha tocado vivir: en unas ocasiones, por contraste. En otras, por lo cercana que la encontramos» (2015: 10).

Todas estas artistas contemporáneas quieren acercarse a los prismas posturales que rodean a Teresa de Ávila, aunque no solo desde la mística. Es más, muchas veces se concentran en la rebeldía vital, en la lengua que resquebraja, en la enunciación del yo o en la coherencia entre su forma de vida y sus escritos (artísticos o no), es decir, cualidades, propiedades o caminos que discurren de la mano de la imagen actual, pero un tanto amplificadas, de «Teresa de Jesús».

En el teatro contemporáneo se trabaja con la creación de identidades verbales que se aproximan al «decirse» de Teresa de Ávila y a «decires» ajenos sobre ella⁵. Aunque la escritura mística sea capa definitoria de la imagen

visiones intelectuales apuntan hacia un pensamiento como facultad imaginativa que escapa a la vez a la racionalización reductora y al espejismo de las ilusiones proyectadas por nuestros deseos» (2019: 168-169).

⁵ Todos los artistas congregados en este estudio deciden incluir explícitamente el nombre Teresa de Jesús en los títulos o algún atributo, metafórico o no, claramente vinculado a su poética o a sus textos.

de Teresa, ninguna obra analizada aquí «imita» ese tipo de enunciación, ni la parte «real» de la experiencia mística; más bien se esfuerzan en crear una idea tan compleja como fragmentada de la propia Teresa. Además, lejos de subrayar y de suscribir la explicación científica de sus arrobamientos, el teatro contemporáneo ha respetado ese espacio de misterio para preservar la arcanidad que rodea sus experiencias místicas. De este modo, el teatro contemporáneo incide en otros ejes sobre los que se (re)escribe a Teresa de Jesús, tales como la fragmentación y la reconstrucción corporal, la enunciación transgresora y la vida en los márgenes.

2. LAS GUERRAS QUE HA PROVOCADO

Desde puntos de vista tradicionales, el peso de la lengua en todas las dimensiones de la vida de Teresa ha capilarizado varios debates e investigaciones. La lengua hecha pedazos, la lengua mordida, la lengua enferma o la lengua torcida son epítomes y metáforas simbólicas de las claves teresianas que discurren entre la vivencia iluminada, los estados límite y la enunciación prohibida. Precisamente esta intersección entre ser mujer, una enunciación de los acontecimientos espirituales y su escritura genera múltiples tracciones hasta la actualidad.

La obra de Paco Bezerra *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa* (2022) se erige sobre el monólogo constructivo de su propia identidad. Es decir, Bezerra desarrolla una reconstrucción de la vida de Teresa en primera persona: la obra se estructura en torno a una «primera vida» —la biográfica monjil— y una «segunda» —con un proceso de autodescubrimiento. En su prólogo a la obra, Antón Pujol afirma:

Tal y como hacen los cibernéticos, la Teresa de Bezerra actúa a dos niveles, es un tapiz de dos realidades [...] que nos permite observar las capas de la historia que se han ido sedimentando a partir de un cuerpo que resurge ensamblado [...]. Por otra parte, su proceso de acoplamiento nos informa de la realidad que la construyó, pero también de la realidad que la destruyó. De ahí que la santa Teresa de Bezerra sea deliberadamente corrupta, ya que nos obliga a considerar qué le ocurriría a una mujer como ella si se atreviera a poner en práctica, hoy, la palabra de hace quinientos años. De esta manera, el dramaturgo nos enfrenta al mito tejido a partir de Teresa, y, en especial, a la metamorfosis semántica mediante la que transformaron a Teresa de Cepeda y Ahumada en santa Teresa de Jesús [...] (2022: 12).

En Bezerra, la exposición del yo se trabaja dentro de la propia ficción pues, además, la Teresa contemporánea se dedica a contar su vida en una plaza

pública: «la verdad es que, más que un monólogo, lo que hacía era una especie de espectáculo de variedades en el que entremezclaba episodios de mi vida con momentos en los que, por ejemplo, explicaba, título a título, mi trabajo literario» (2022: 40). La enunciación del yo se construye en una *mise-en-abyme*. De hecho, en el caso de Bezerra, incluso se alcanza una reconstrucción nominal: Teresa, Teresa de Jesús y Teresa DJ. Ese vínculo entre vidas se cimienta sobre cómo sería Teresa de Ávila hoy y hasta qué punto lo que se conoce de su biografía no deja de estar atravesado de elementos ficcionales. Así reactualiza su forma de vida que, si bien en el siglo XVI se fundamentó en la oposición a las carmelitas calzadas o a los «hombres doxos» de la Iglesia, en el XXI se apoya en la lucha social y en el reparto comunal con la creación de otro santuario: «Un laboratorio dedicado a la música experimental donde los bienes sean comunes y el rango social carezca de importancia, una morada en la que se respete la individualidad de cada persona y se renuncie a la riqueza, un espacio sencillo dedicado a la electrónica» (2022: 46). En ese proceso, Paco Bezerra integra varias paradojas y trabaja la construcción del ser que debe «perderse para hallarse»:

¿Y si para llegar a encontrar *a mí misma* —pensé mientras mi cuerpo caía al vacío— tuviese que alejarme de todo aquello que creo que soy? ¿Y si para llegar a encontrarme *a mí misma* tuviese que escapar de los senderos cerrados de mi personalidad? ¿Y si para llegar a encontrarnos *a nosotros mismos* tuviésemos que huir lo más lejos posible hasta perdernos por completo y desaparecer? (2022: 48).

De hecho, como acotación a modo de grafía escénica, se incluye «EL QUE QUIERE CONSEGUIR TODO DEBE RENUNCIAR A TODO» (2022: 48). Se entiende el abrazo de las paradojas como forma de vida.

Conscientes de la distancia temporal que separa las obras contemporáneas de su foco de interés, el filtro de la ficcionalidad se materializa de distintas maneras: mientras que Bezerra se centra en generar varias capas de metafictionalidad, Angélica Liddell apuesta por los escritos del yo. Con *Guerra interior* (2020), Liddell se inscribe en la tradición de los «libros de la vida», según su propia contraportada, y así entabla una relación más íntima con Teresa, casi de porosidad poética y vital. *Guerra interior* se compone de versos, relatos y textos entre lo reflexivo, lo diarístico y lo confesional⁶. El preámbulo «Luto 2019-2020» ya avanza un marco de escritura extemporáneo: «No es

⁶ Además, el giro hacia la poesía es contemplado por el prólogo llamado «Luto (2019-2020)» donde aparece: «El lector debería penetrar pues en el eón de la poesía como en un lugar de culto, como en las iglesias y en las mezquitas, con la pobreza de un feligrés. La Purificación o la Catarsis dependen de esa predisposición religiosa, simbólica, trágica. La poesía es el rito del lenguaje, su parte sacra» (2020: 14).

un Autor aquel que Crea. Más bien al contrario, pues las obras responden a la inspiración, y dicha inspiración obedece a un gobierno superior, en tanto que inspira. Crear es rezar» (2020: 13). De hecho, el pasaje «Angélica en el desierto» plasma las vivencias de Liddell en un monasterio de carmelitas descalzas antes de la pandemia de la COVID-19. Ahí se incluye una conversación final con el religioso más anciano:

- ¿Y tú qué haces?
- Escribo libros.
- ¿Qué libros?
- Dicen que me parezco a Santa Teresa. Pero soy un poco más rara (2020: 235).

Esta oscilación poético-vital que «sujeta» a ambas artistas se reafirma en la vida monástica, en el imperativo del trabajo y en la perseverancia, pero también en los retiros y la amistad conversatoria con Dios⁷. Si bien, para Michel de Certeau, definen «une politique du sens» (1982, p.36), para Le Breton los solitarios del desierto (exterior e interior) se apoyan en la «llamada a la oración», «la humildad de la palabra» y la «búsqueda de la salvación» en el intento de cumplir con un gran compromiso espiritual (2009: 138). He ahí la rebelión: la vida como «agón», en tanto lucha del espíritu, atraviesa tanto a Folguera como a Liddell:

Aquí no se reza para buscar la paz interior, esa es la lección diaria, lo dice Santa Teresa, sería como traicionar la guerra que estamos obligados a ejecutar, o sería como echar a la basura el sacrificio.

De hecho, la paz interior no existe. Es la guerra interior lo que nos enriquece y nos depura (2020: 193).

Frente a los trabajos afrontados en primera persona, que se perciben más contundentes, más marcados por la rotundidad, las propuestas de Juan Mayorga y de María Folguera optan por la aparición de voces heterogéneas en pos del (re)conocimiento de la identidad de (las) Teresa(s).

En *La lengua en pedazos* (2021) de Juan Mayorga, la autoexposición viene dada por el enjuiciamiento; toda la obra se sostiene dialógicamente y la forma de conocer a Teresa se ve condicionada por la falacia de confirmación que aplica el inquisidor: «Quiero oíros defender una vida en la que yo solo hallo doblez y egoísmo. Fracasaréis. Al examinar vuestros pasos, los juzgaréis como yo los juzgo» (2021: 15). De la mirada de la sospecha, encarnada por el inquisidor, se defiende la Teresa de Mayorga ante preconcepciones

⁷ La Teresa de Mayorga también menciona «Tengo envidia de los que viven en desiertos» (2021: 40).

negativas, comportamiento censurador y hábitos patriarcales, ya que se impone la exigencia de autodefinición para encontrar las grietas en lo «apropiado» de su comportamiento. En este caso, el cuestionamiento se realiza desde dentro de la propia obra ficcional y se produce redireccionando la conversación. Tal vez por eso la Teresa de Mayorga se muestre más cauta y mesurada en su forma de expresarse y atraviesa su discurso de Dios, ante las imposiciones del inquisidor: «Yo quise probar a Dios el amor que le tenía, el demonio supo aprovecharse de mi afán» (2021: 25). Igualmente, la conciencia del sacrificio se halla en Mayorga, aunque de una manera más ortodoxa: «Nuestras vidas solo deseamos que el Señor nos ofrezca en qué perderlas. Todo se gana en perderlo todo por él» (2021: 50).

En *La guerra según Santa Teresa* de María Folguera (2018), la fragmentación enunciativa es más extrema; la obra se apoya sobre tres voces: el Jugador, La del cuchillo en la boca y la Santa, aunque solo las dos primeras construyen un discurso que, por momentos, podría acercarse e incluso confundirse con el que tendría la propia Teresa de Ávila. La del cuchillo en la boca sentencia: «Quiero preguntarle [a Teresa] si por fin es una. [...] Porque yo también quiero ser una. Será por eso lo del hielo y la banderita y la foto en el centro del mundo, será por eso la imagen y la metáfora. Será por eso. Quiero ser una. Quiero ser yo. No quiero ser otra» (2018: 100-101). Así hay «ocasiones» de (auto)afirmación indirecta, sobre todo porque Folguera pone el foco sobre cómo se constituye la mujer fragmentada. El Jugador afirma:

En su cerebro blandito de tanto leer se había impreso, como en cera caliente, la sinopsis de un libro de caballerías, y ella quería seguir las instrucciones de su propio cerebro. Y acabó consiguiéndolo: un día, 20 años después, salió de su encierro y reformó la orden religiosa a la que pertenecía, y fundó su propio monasterio, y luego salió también de allí y fundó 17 conventos más. Hay un señor con barba en Alemania, André Stoller, que dice que Teresa no era ninguna enferma, no estaba loca, no era una histérica: dice que, en realidad, cumplió su ideal caballeresco, su fantasía de cuando era niña: se lanzó a conquistar 17 países, a poner su banderita y a ser la emperatriz de un territorio dibujado por ella. «Su obra se halla en el polo opuesto de toda pretendida patología. Se trata, por el contrario, de documentos de soberanía femenina triunfante» (2018: 106-107).

Al no contar con una enunciación uniforme, la dispersión a la hora de autopresentarse o de conocerla complejiza la identificación de Teresa, pero también se proporcionan diversos referentes clásicos reconocibles como el dolor o el deseo de «paciencia» ante el mal o la enfermedad, así como las menciones a figuras reales como Jerónimo Gracián, religioso carmelita que fue director espiritual de Teresa.

Otro foco de las Teresas del teatro es el deseo de emancipación de pensamiento. Así en Bezerra se produce un contraste entre lo que se entrega escrito (y es imposición de lectura) y lo que cada uno por sí mismo puede dilucidar: «Una sociedad que consigue orar por sí misma es una sociedad dueña de su pensamiento; pero, ante todo, saben que una sociedad que pueden orar por sí misma ya no necesita del magisterio superior de nadie para sacar sus propias conclusiones [...] sobre el sentido de Dios» (2022: 24). Esta pérdida del miedo se explora de forma distinta: mientras que en Bezerra implica acercarse al borde del precipicio y saltar, vivir con valor surgido del conocimiento y lo aprendido en la lectura, en Mayorga es una dádiva de la deidad: «Dándome a ver por vista de ojo de qué me libra su misericordia, me enseñó a perder el miedo en esta vida. También me dio un ímpetu de librar almas, que por una sola yo pasara muchas muertes» (2021: 39). De hecho, el dramaturgo madrileño insiste en la importancia de los libros. El Inquisidor pregunta: «¿Qué palabras se dicen entre estos muros? ¿Qué palabras se leen? No dejaré que esta pequeña casa se haga pilar de un gran cisma. He aprendido que la mística es disfraz que suele tomar la subversión. A menudo se llama espíritu a lo que es desorden» (2021: 52). Y Teresa responde:

En libros he encontrado el consuelo que no me dan las gentes. Siempre tengo deseo de libro y de tiempo para leerlo, y temor ir a oración sin libro. Mi alma entra en ella como si con mucha gente fuese a pelear, mas teniendo libro no tengo peligro, porque él es escudo que frena los golpes de los pensamientos. Faltándome libro, siento el alma desbaratada y perdidos los pensamientos, pero el libro los recoge y los eleva. Habiendo libro, no es menester más. Lo abro y se me va la lectura en oración. El Señor me tiene prometido: «Yo te daré un libro vivo». Él lee conmigo (2021: 53-54).

Con su retiro monástico, Liddell también transmite sus vivencias junto a sus pensamientos, miedos y lecturas colectivas. «Decir es ruido. Leer es silencio» (2020: 212) cierra y abre un espacio de autodescubrimiento interior.

3. VIDA INTERIOR

Lo místico cohesiona diversos prismas que conforman las proyecciones de Teresa de Ávila. Entre ellos, lengua y cuerpo son terrenos híbridos que operan en la dimensión material y en la espiritual. De hecho, decir en el *limes* es la columna vertebral de los estudios de la mística. David Le Breton propuso la inefabilidad como concepto para tratar la experiencia mística que se sitúa entre la enunciación carnal y la inmensidad del Otro, la imposibilidad de

hablar y la necesidad de dar testimonio, con lo que incurre en las paradojas, la glosolalia y otros balbuceos del silencio (2009: 156). En cuanto a la exploración de la comunicación, Michel de Certeau precisa que:

Déjà depuis le ^{xiii}^e siècle, c'est-à-dire depuis que la théologie s'est professionnalisée, les spirituels et les mystiques relèvent le défi de la parole. Ils sont par là déportés du côté de la «fable». Ils se solidarisent avec toutes les langues qui parlent encore, marquées dans leurs discours par l'assimilation à l'enfant, à la femme, aux illettrés, à la folie, aux anges ou au corps. Ils insinuent partout un «extraordinaire»: ce sont des citations de voix —des voix de plus en plus séparées du sens que l'écriture a conquis, de plus en plus proches du chant ou du cri. Leurs mouvements traversent donc une économie scripturaire et s'éteignent, semble-t-il, quand elle triomphe (1982: 24).

En Mayorga, hay referencias a este límite en boca de Teresa: «Y la lengua, en pedazos, se niega a dar palabras. Solo da gemidos, porque más no puede. [...] Ni puede la palabra recoger tanto amor, pues, como fuego que arde demasiado, no cabe a la palabra contener la llama» (2021: 59). Acorde a los místicos, Liddell dice «a Dios se le ama con los sentidos de la carne» (2020: 203). De este modo, las relaciones del cuerpo y las experiencias límite designa otro eje significativo. El tratamiento del cuerpo en Teresa de Ávila ha recibido múltiples acercamientos duales, de entrega al Otro o desde el cuerpo sujeto a la intervención divina. Michel de Certeau sostiene: «Ce corps féminin atteint par son consentement au vouloir que lui signifie [...] s'offre donc à son destinataire comme écriture première de Thérèse: voici mon corps écrit/ blessé par ton désir» (1982: 261). No obstante, pocas veces se ha tratado desde la corporalidad fragmentada que reúne el cuerpo vivo y muerto, o desde la corporalidad «defectiva». Marina Garcés resalta que:

Contra el dualismo que contrapone el alma al cuerpo, y que no inventó el cristianismo, sino que ya encontramos en Paltón y antes de Platón en religiones más antiguas como el orfismo, Teresa siente que el cuerpo también tiene que ser morada de Dios, tan imperfecta y precaria como es. O precisamente por ello (2021: 66).

Teresa de Ávila se enfrentó a varios episodios de enfermedades diversas a lo largo de su vida y las potenciales explicaciones científicas discurren paralelas a sus visiones y experiencias místicas. Del arrobamiento y de las patografías ya se han ocupado múltiples estudios, pero la fe como herida, como lesión o como locura continúa siendo un lugar común para liberar el espíritu. Resulta interesante que uno de los versos de Liddell sea «la enfermedad me purificará» (2020: 44), con lo que se refuerza la idea del yo (ficcional) que acepta los estados del dolor y el sacrificio porque son entrega al Otro.

La que más aproxima la experiencia divina a la amorosa es la propia Liddell. En su poética del sacrificio, reflexiona sobre los discursos sacro y profano en «El desafío a la razón por parte de lo sagrado. “Quiero ser la locura de Dios”»:

Prácticamente desde el Trecento italiano se produce una secularización de la teología, de manera que el discurso amoroso encuentra su molde perfecto en el discurso religioso, donde el amor y la divinidad se unen, se identifican, y como consecuencia se diviniza a la figura amada. El discurso sacro se utiliza para expresar el amor profano. Esta secularización tiene dos vertientes: la primera, atribuir a la persona amada origen divino, imitando la doble naturaleza de Cristo; y la segunda, herética y turbia, que consiste en recoger la poética bíblica para describir las convulsiones espirituales nerviosas, que provoca el objeto amado, por ejemplo, el deseo de castigo, la sumisión y toda una serie de alteraciones inconsciente (o cuadro clínico delirante) asociadas al estado de enamoramiento, y que encuentran su mejor expresión en la poética religiosa (Santa Teresa de Ávila), que tiene que ver con la adoración al amado (erotomanía), que es Dios (2015: 133-134).

En una entrevista para *El Mundo* con Antonio Lucas, Liddell afirma que «el eje de sensibilidad carmelita es el Amor. Se habla de amor a todas horas y por todas partes, con una violencia exquisita, hasta el salvajismo» (2021). Por su parte, Mayorga también explora esta dinámica del amor-temor en voz de su Teresa hacia el Inquisidor: «Me iba llevando conforme a mi flaqueza, porque tanta gloria aún no la pudiera sufrir junta [...] Lo es tanto, que tanta belleza da temor, aunque yo por todos los deleites del mundo no lo trocara» (2021: 31) o hacia la deidad: «¿Cómo dejaste que se ensuciase tanto esta posada donde habías de morar? De cuántas cárceles me has sacado. ¿Antes me cansaré yo de ofenderte que tú de perdonarme? En tu paciencia conozco tu amor» (2021: 19). Paralelamente, Liddell incluye los versos «Te golpearé hasta me bendigas» (2020: 55) o «El olor del paraíso empieza en la sangre no lavada» (2020: 47) con el reconocimiento y la veneración de la lucha y la afrenta personal, que tantas veces se ha acompañado de abyección y de ser esa casa que el tú no habita.

En la propuesta de Folguera, se combinan fragmentos del *Cantar de los Cantares* con temas populares como *Brujería* de Antonio Guijarro y Augusto Algueró junto con un discurso amoroso que llega a ser más explicativo al estar en tercera persona; también se garantiza una cierta toma de distancia. La del cuchillo en la boca afirma: «Él habla contigo a través de los huesos rotos. El verbo ser hizo cortaplumas, se abre paso por dentro. Hace preguntas en forma de sangre; hay huellas en las sábanas como interrogantes. Tú lo

prefieres. Para ti, el dolor es un privilegio, puesto que tu propio dios eligió ese camino cuando pasó por el mundo [...]» (2018: 111)⁸.

En otro orden, la des/recomposición corporal de Teresa conforma otro eje explorable en las manifestaciones discursivo-escénicas actuales. La construcción de identidad de Teresa también viene determinada por su desmembramiento físico tras su muerte. Además, su consideración de Santa introdujo su cuerpo en el tráfico de las partes corporales para la veneración hasta que el valor de culto se desplazó a la pura posesión de sus reliquias, algo que permea fuertemente la obra de Folguera. La del cuchillo en la boca declara: «Todo el mundo quiere un trocito de ti, para poder construirse una imagen y tener una diosa doméstica» (2018: 124). El cuerpo de Teresa está distribuido por una lisanoteca mundial. Fuese reliquia insigne o no, el deseo de apropiarse un trozo de su cuerpo fue tradición durante más de 400 años. Parece evidente el sustrato compartido con Liddell en el verso «Cuando recojáis mis trozos en el cesto, hasta el último dedo no me deis por muerta» (2020: 53) y en Mayorga, donde el cuerpo fragmentado se aprecia en el tullimiento y la atrofia corporal que padeció y que casi la entierra viva (2021: 28-29). Por su lado, al «renacer», la Teresa de Bezerra pierde y recupera el cuerpo, aunque lo hace en términos distintos a los que el capital simbólico, intelectual y cultural tradicionalmente asociado a Teresa de Jesús ha sustentado. En Bezerra, Teresa vuelve sin identificación pero con cuerpo, lo cual la expone a las violencias y a la marginación social que acarrea la mendicidad, la drogadicción, la prostitución, etc. De este modo, los tratamientos contemporáneos del cuerpo de Teresa abrazan las vulnerabilidades —propias y ajenas—, más humanas y sensibles a los que necesitan la caridad, la benevolencia o la compasión.

Por otro lado, en varias obras se percibe una pulsión por reflexionar sobre la consideración histórico-social de las mujeres. Teresa de Ávila se acercó a la idea de «exceso» en un momento histórico donde las exigencias de medida eran dominantes, más para una mujer. En la obra de Bezerra, la Teresa del *xvi* se muestra en consonancia con este espíritu indómito al afirmar «¿Por qué tienen que estar determinadas nuestras vidas por el deseo masculino? ¿Dónde está escrito eso?» (2022: 22), y así lo hace también la contemporánea: «¿Cuánto ha evolucionado la calidad de vida de las escritoras españolas desde que llevo muerta? La respuesta es abrumadora: un uno por ciento por cada siglo» (33). La Teresa de Mayorga también reclama:

⁸ Más allá de los precedentes bíblicos, Folguera se acerca a la escritura de cartas, donde el Jugador que le ayuda a crear conventos es denominado Paulo o Eliseo, mientras que ella se autodenomina Angélica o Laurencia (2018: 115), con lo cual subraya el vínculo con las novelas del *xvi*.

A poco que hagamos las mujeres, se juzga exceso lo que hagamos. No hay acierto de mujer que no se ponga bajo sospecha. «Disparate de mujeres», dicen en seguida. Nos tiene el mundo acorraladas, mariposas cargadas de cadenas. Pero el Señor hace a una niña sin letras más sabia que al obispo más letrado. Aunque no nos den libertad para dar voces, aunque sea en voz baja, no dejaremos de decir nuestras verdades (2021: 51).

La pasión, la escritura, la locura, el viaje, el cuerpo, la lucha interior... eran y son partes de Teresa de Ávila; bastan cuatro propuestas escénicas para traerla a una actualidad que la siente muy contemporánea. La posibilidad de conocer a las Teresas de hoy abarca sus experiencias vitales, poéticas o espirituales y, a pesar de la naturaleza misteriosa que las acompaña, los cuatro creadores contemporáneos se adentran en ella, pero sin pretender desvelarla.

CONCLUSIÓN

«Veisme aquí» es un verso del canto «Vuestra soy» y, aunque se escribiese en el siglo XVI, permite ciertas resemantizaciones creativas para el teatro contemporáneo. Metafóricamente puede leerse como una invitación de acercarse a la imagen de sí y a lo que se percibe de un yo, que guarda porosidades altas con la escritora. También puede hacer alusión a los prismas, a los espacios de pensamiento desde los cuales la tradición filológica, filosófica o teológica ha sugerido analizar y entender a Teresa de Ávila.

Queda claro que, además, la continuidad de Teresa de Ávila —en tanto mujer, monja, mística o santa— ha adoptado singulares dimensiones en la escena actual. La relación entre la enunciación y la corporalidad pone el foco sobre el amor, la lesión, el fraccionamiento o la tensión entre lo vivo y la reliquia. No obstante, el crecimiento y el cuestionamiento interior también refuerzan los principios preceptuales actualizados ligados a sus acciones civiles y espirituales. Discursivamente, Bezerra y Liddell desde el yo junto a Folguera y Mayorga desde la multiplicidad de voces constituyen una buena muestra del siempre renovado interés por Teresa de Ávila y las inquietudes que sigue despertando cuatro siglos después de su muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALABRÚS, ROSA M.^a y Ricardo GARCÍA CÁRCEL (2015): *Teresa de Jesús. La construcción de la santidad femenina*, Madrid: Cátedra.
- AMOSY, Ruth (2018): *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

- BALLESTER BUIGES, Irene (2012): *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Gijón: Ediciones Tres.
- BEAUVOIR, Simone de (2015): *El segundo sexo*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- BEZERRA, Paco (2022): *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa*, Madrid: Fundación SGAE.
- BLANCO, Sergio (2018): *Autoficción: una ingeniería del yo*, Madrid: Punto de Vista Editores.
- CARREÑO, Antonio (2022): *Busquemos otros montes y otros ríos (De la palabra al silencio)*, Madrid: Cátedra.
- CARRERA MARCÉN, Elena (1998): «Autoría, autoridad y diferencia sexual en los textos de Teresa de Ávila», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 2: *Estudios áureos I Jules Whicker*, Birmingham: University of Birmingham, pp. 87-97.
- CERTEAU, Michel de (1982): *La Fable Mystique (XVIè-XVIIè)*, Paris: Éditions Gallimard.
- CIRLOT, Victoria y Blanca GARO (2008): *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid: Siruela.
- FABRY, Geneviève and Inés CLAVERO (2019): «La Pasión de Santa Teresa Desde La Óptica de Julia Kristeva: ¿Hacia Un Nuevo Humanismo?», *Guaraguo*, 23, 61, pp. 157-74 [En línea: JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/27111110>. Fecha de consulta: 08/07/2025].
- FOLGUERA, María (2018): *El amor y el trabajo / La guerra según Santa Teresa*, Madrid: Continta Me tienes.
- FREIRE, Espido (2015): *Para vos nací*, Barcelona: Ariel.
- GARCÉS, Marina (2021): «La loca de la casa», *La lengua en pedazos*, ed. Juan Mayorga, Segovia: La uña RoTa, pp. 63-72.
- GOFFMAN, Erving (2009): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HELGUETA MANSO, Javier (2019): *Camino de percepción: continuidad del silencio en algunas asceóticas del cambio de siglo*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- HULIN, Michel (2007): *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*, Madrid: Siruela.
- JANÉS, Clara (2015): «Prólogo», *Poesía y pensamiento. Antología de Santa Teresa de Jesús*, ed. Clara Janés, Madrid: Alianza Editorial, pp. 11-19.
- LARROQUE, Jimena (24/09/2015): Julia Kristeva: «El humanismo no es un sistema, es una refundación permanente», *El Cultural*, [En línea: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20150924/julia-kristeva-humanismo-no-sistema-refundacion-permanente/66493414_0.html. Fecha de consulta: 02/08/2025]
- LE BRETON, David (2009): *El silencio*, Madrid: Ediciones sequitur.

- LEWANDOWSKA, Julia Katarzyna (2019): *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- LIDDELL, Angélica (19/05/2021): «Si supiera vivir no escribiría», entrevista de Antonio Lucas, *El Mundo* [En línea:<http://www.larota.es/noticias/rotas/si-supiera-vivir-no-escribir%C3%ADa-ang%C3%A9lica-liddell-entrevista-de-antonio-lucas>. Fecha de consulta: 02/08/2025]
- LIDDELL, Angélica (2015): *El sacrificio como acto poético*, prólogo de Christilla Vasserot, Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- LIDDELL, Angélica (2020): *Guerra interior*, Segovia: La uña RoTa.
- MAYORGA, Juan (2021): *La lengua en pedazos*, Segovia: La uña RoTa.
- MEIZOZ, Jérôme (2015): *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008): *Damas, santas y pecadoras: hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2023): «“¡Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo!” Autonomía y sujeción en el contexto teresiano y en la bioficción de Cristina Morales», *Revista de escritoras ibéricas*, 11 [Ejemplar dedicado a *Revista de Escritoras Ibéricas*], pp. 103-136.
- PÉREZ GONZÁLEZ, María José (2010): «El rostro de Teresa de Jesús como escritora en el “Libro de la Vida”», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 20, pp. 1-22.
- POUTRIN, Isabelle (1995): *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l’Espagne Moderne*, Casa de Velázquez, <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2409>.
- PUJOL, Antón (2022): «La Teresa de Bezerra», *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa*, ed. Paco Bezerra, Madrid: Fundación SGAE, pp. 7-13.

Algunas influencias de los encomios clásicos en *Cuando, glorioso entre Moisés y Elías**

M.^a DE LA FE VEGA MADROÑERO

ORCID: 0000-0003-1128-366X

Resumo

Análise de *Cuando, glorioso entre Moisés y Elías* de Quevedo á luz da tradición clásica e neolatina e dos modelos xenéricos imperantes para a poesía do eloxio. Este poema, dedicado ao príncipe Baltasar Carlos, con ocasión do xuramento de fidelidade, pertence a *Clío*, a *musa* 1 de *El parnaso español*, agrupación de carácter predominantemente laudatorio. Este traballo analiza os tópicos encomiásticos que relacionan a composición coa literatura clásica, en particular cos *genethliaca*, a recreación do *adventus* nos panexíricos latinos e o tratamento do cabalo na tradición grecolatina. Sen pretender establecer fontes directas ou inscribir a composición nun determinado xénero, destácase o coñecemento de Quevedo dos tópicos encomiásticos e a súa intención de achegarse á literatura latina.

Palabras chave: tópica encomiástica, panexírico, *musa Clío* de Quevedo, *Cuando, glorioso entre Moisés y Elías*.

Resumen

Análisis de *Cuando, glorioso entre Moisés y Elías* de Quevedo a la luz de la tradición clásica y neolatina y de los modelos genéricos imperantes para la poesía de elogio. Este poema, dedicado al príncipe Baltasar Carlos, con ocasión del juramento de fidelidad, pertenece a *Clío*, la *musa* 1 de *El parnaso español*, agrupación de carácter predominantemente laudatorio. Este trabajo analiza los tópicos encomiásticos que relacionan la composición con la literatura clásica, en particular con los *genethliaca*, la recreación del *adventus* en los panegíricos latinos y el tratamiento del caballo en la tradición grecolatina. Sin pretender establecer fuentes directas o inscribir la composición en un determinado género, se destaca el conocimiento de Quevedo de los tópicos encomiásticos y su intención de acercarse a la literatura latina.

*Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID 2020-118819GB-I00, *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular*, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (Gobierno de España).

Palabras clave: tónica encomiástica, panegírico, *musa Clío* de Quevedo, *Cuando, glorioso entre Moisés y Elías*.

INTRODUCCIÓN

Clío, la *musa* que abre la edición de *El Parnaso español* (1648) de Francisco de Quevedo, constituye una agrupación de poemas epidícticos, dedicados directa o indirectamente a personajes relevantes, y en muchos casos también de carácter circunstancial, pues celebran o hacen referencia a acontecimientos contemporáneos a los reinados de Felipe III y Felipe IV¹. Dentro del conjunto, la silva en octavas «Cuando, glorioso entre Moisés y Elías»², consagrada al juramento de fidelidad al príncipe Baltasar Carlos por la nobleza y las Cortes de Castilla, destaca tanto por su longitud como por lo solemne de la ocasión que celebra, la cual tuvo lugar el domingo 7 de marzo de 1632³.

El poema fue compuesto en un momento delicado para la Corona española, debido al enfrentamiento con las fuerzas de Gustavo Adolfo de Suecia dentro de la Guerra de los Treinta Años. La situación económica llevó a que Felipe IV convocara las Cortes de Castilla con el fin de recaudar fondos para enviar tropas y subsidios al emperador, además de para jurar a su heredero (Elliott, 1990: 428-434; Vega Madroño, 2019: 144-145). La importancia que Quevedo da al acontecimiento responde a su condición de escritor vinculado a la corte y confiere al poema un tono especialmente hiperbólico y solemne⁴.

¹ Al inicio de *Clío* se indica que «Canta poesías heroicas, esto es, elogios y memorias de príncipes y varones ilustres». El responsable de esta definición es, probablemente, el editor Joseph Antonio González de Salas. Citamos la obra poética del autor y sus anotaciones por Quevedo (2021).

² La mayor parte de los poemas que componen *Clío* son sonetos. A pesar de que no se trata de una silva métrica y de que, al contrario que a «Esclarecidas señas da Fortuna», no se le da ese nombre en su epígrafe de *El Parnaso español*, puede ser considerada así, pues figura en la lista de 37 silvas que está intercalada entre *Euterpe* y *Calíope*, un indicio de la intención de Quevedo de juntar este tipo de composiciones en un conjunto homogéneo que culminaría en la agrupación recogida en *Las tres musas últimas*; véase Candelas Colodrón (1997: 72-76). Rey (2006: 269) postula un hipotético cambio de emplazamiento de los dos poemas mencionados, para ampliar la *musa Clío* y separarlos, por su dimensión heroica, de la colección de silvas, en la que predominan la melancolía y el intimismo.

³ Se han ocupado de este poema Arellano y Roncero (2001a; 2001b: 19-24) y Vega Madroño (1999; 2019: 259-287). Frente a estos dos últimos trabajos, el presente artículo enfoca la relación de la silva con textos epidícticos clásicos.

⁴ Poco tiempo después fue nombrado secretario real. El tono es muy diferente al del romance burlesco «A la sombra de unos pinos», que dedicó a otra importante celebración, las bodas reales de 1615, cuando estaba al servicio del duque de Osuna, alejado del mundo cortesano.

Al igual que otros poemas de la *musa I* que hacen referencia a personajes y sucesos contemporáneos al autor, esta composición se acerca a la literatura de noticias de la época⁵. La proximidad es aquí particularmente marcada, pues existen puntos comunes con las relaciones de sucesos dedicadas a la ceremonia, y el propio González de Salas la denomina así en el subepígrafe⁶. Lo mismo que Calderón de la Barca, quien inserta en la primera jornada de su comedia *La banda y la flor* (vv. 276-546) un extenso relato del acontecimiento próximo a las relaciones, Quevedo va más allá de la descripción informativa presente en estas⁷. La silva es una composición fundamentalmente laudatoria, que adapta elementos procedentes de la literatura y de los discursos encomiásticos clásicos. Aquí nos vamos a centrar en algunos de ellos cuya presencia parece reflejar una influencia clásica más directa.

1. TÓPICOS DE LOS *GENETHLIACA*

Aunque la atribución de características divinas al monarca es habitual en los poemas de *Clío*, en consonancia con los tópicos propios del elogio de gobernantes desde la época clásica, esta composición es prácticamente la única del conjunto en la que se vincula a Felipe IV de forma explícita con elementos religiosos⁸. Esto es debido a que el juramento de lealtad al príncipe heredero suponía un acontecimiento tanto político como religioso, según se desprende de la propia ceremonia, que se desarrollaba siempre en una iglesia o capilla y comenzaba con una misa de pontifical, pero también a la coincidencia del acontecimiento con la festividad de la Transfiguración⁹. Las referencias bíblicas están especialmente presentes en la parte inicial de la silva, que alude a la ceremonia propiamente dicha, y en su cierre (v. 200), lo que la inserta claramente dentro de un contexto sacro, aunque se mantienen a lo largo

⁵ Como indica Vega Madroñero (2019: 134-135), los poemas de *Clío* más directamente conectados con las relaciones de sucesos son esta silva en octavas y la consagrada a la victoria naval del duque de Pastrana, «Esclarecidas señas da Fortuna».

⁶ «Con presagio fatal, parece que dejó el auctor esta relación imperfecta». La composición poética de Quevedo comparte varios de los objetivos que tenía la literatura de noticias que se ocupaba de las fiestas cortesanas: lograr la pervivencia de las celebraciones, informar a quienes no asistieron y servir a la propaganda ideológica de la Corona.

⁷ Para la relación en verso en la comedia de Calderón, puede consultarse el estudio de Castro Ribas (2016: 13-26). El texto de la obra se citará por su edición (Calderón, 2016).

⁸ Vega Madroñero (2019: 184-193) aborda los atributos sacros asociados al rey en los poemas de la *musa I*.

⁹ Para la lectura política de ese pasaje bíblico y el de la adoración de los Magos en la obra en prosa de Quevedo, véase Vega Madroñero (2019: 191-193).

del poema¹⁰. No obstante, como es característico de la literatura barroca, los elementos cristianos se fusionan con los mitológicos, a los que se unen aquí los propios del encomio clásico.

La correspondencia que se establece en las primeras estrofas entre la Transfiguración y la ceremonia de la jura refuerza el carácter sagrado del monarca y contribuye a presentarlo como defensor del cristianismo (estrofa vi)¹¹. Al mismo tiempo, legitima y sacraliza el nombramiento oficial de Baltasar Carlos como heredero al trono: «cuando el Hijo nombró, nombras tu hijo» (estrofa v, v. 40). La evocación de la Epifanía en la estrofa vii incide en esto último, pues, gracias a la juventud de Baltasar Carlos, prolonga la identificación entre este y Cristo que se cultiva desde el inicio del poema. Siguiendo con ello, en la estrofa siguiente aparece una alusión al bautizo del príncipe, durante el cual el conde-duque de Olivares lo portó en brazos¹²:

El nombre del que estuvo de rodillas,
vertiendo en el pesebre gran tesoro,
informó de grandeza las mantillas
del que vimos venir con real decoro (estrofa viii, vv. 57-60).

Además de enfatizar la dimensión cristiana, las referencias al nacimiento de Cristo y al bautizo del príncipe, prácticamente un neonato cuando tuvo lugar y todavía en su primera infancia en el momento del juramento de fidelidad, acercan el poema en cierta medida al género de los *genethliaca*. Aunque al tratarlo, las retóricas clásicas se ocupan únicamente de la celebración de cumpleaños, festividad a la que también se dedican los poemas pertenecientes a la literatura latina¹³, es posible considerar dentro del género las composiciones que conmemoran nacimientos, abundantes en el Siglo de Oro¹⁴.

¹⁰ Podemos distinguir tres partes en esta composición: inicial (estrofas i-xi), central (estrofas xii-xx), dedicada al desfile de la comitiva real, y final (xxi-xxv), que trata el conflicto bélico.

¹¹ La parte final del poema aborda el conflicto al que se enfrentaba la Corona dentro del marco mitológico de la Gigantomaquia, aunque, como se ha señalado, el verso que lo cierra remite al sentido cristiano de esa confrontación con su referencia al «Dios de las venganzas». Para el final de la silva y el soneto xxiv de *Clío* «No siempre tienen paz las siempre hermosas», conectado con esta, véase Azaustre Galiana (2002).

¹² González de Salas anota en esta estrofa: «Porque le llevó en brazos don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares». No puede referirse a la ceremonia de la jura, en la que los infantes Carlos y Fernando fueron los encargados de conducir al príncipe a la iglesia, como indican las relaciones de la época, sino al bautizo, en el que Olivares desempeñó un papel destacado; véase la descripción en Benicio Navarro (1880).

¹³ Por ejemplo, la silva ii, 7 de Estacio, las elegías i, 7 y ii, 2 de Tibulo y iii, 10 de Propertio, así como Ovidio, *Tristia*, iii, 13 y v, 5.

¹⁴ Así lo indica Pérez-Abadín Barro (2014: 25-60). Su estudio pone de relieve la pertenencia al *genethliacon* de la oda iv, «Inspira nuevo canto», de fray Luis de León (2012), así como la influencia de este poema en «Abra

Los tópicos y lugares de los poemas y discursos de cumpleaños quedaron establecidos en la obra de autores latinos y en retóricas como la de Menandro de Laodicea. En su segundo tratado, este indica los aspectos que se deben abordar en el siguiente orden: proemio; alabanza del día (a partir de las circunstancias de dicho día o de la estación); encomio de la familia del elogiado; encomio de su persona (basado en su nacimiento e índole física, crianza, actitudes y actos) y nuevo elogio del día (Menandro, 1989: 76, §412-413). Otro retórico, Dionisio de Halicarnaso, incluye la alabanza del lugar y recomienda que el discurso termine con un ruego a los dioses por el futuro del elogiado y por una larga vida (Pseudo-Dionisio, 1981: 368-370, §266-269).

Si bien el poema de Quevedo no es un *genethliacon*, algunos contenidos apuntan a una influencia de los tópicos del género. Ya la composición se abre con lo que se podría considerar una alabanza del día (*dies*), puesto que la Transfiguración y la jura se identifican al presentarse como simultáneas¹⁵. En cuanto a la referencia al lugar, aunque resulta más vaga está asimismo presente: no se menciona la iglesia de San Jerónimo, escenario de la ceremonia, pero los paralelismos bíblicos apuntan a que se asimila al monte Tabor, en la estrofa I¹⁶. Por otra parte, las constantes analogías religiosas de la primera parte del poema cumplen en sentido amplio el consejo de Menandro de incluir comparaciones en el discurso de cumpleaños¹⁷.

En la estrofa VII Quevedo emplea una metáfora lumínica de connotaciones religiosas y políticas para referirse a la condición de legítimo heredero de Baltasar Carlos¹⁸:

dorada llave» de Góngora (1990), consagrado a uno de los partos de la reina Margarita, y, a través de este, en otras dos composiciones natalicias dedicadas respectivamente a Felipe IV y Baltasar Carlos: «Humíllense a tus plantas, luz hermosa», de Lope de Vega (Entrambasaguas, 1969: 75-78), y «¡Oh pretendido, afortunado día», de Francisco López de Zárate (1947). Para estos poemas remitimos a su trabajo.

¹⁵ Resalta esto la repetición anafórica de la conjunción «cuando» en las estrofas I-III y el empleo del adverbio «entonces» en la IV y V. Las correspondencias sacras sirven asimismo a Quevedo para encomiar el otro asunto del que se ocupa el poema, la inminente participación de Felipe IV en la guerra (estrofa VI).

¹⁶ Cabe destacar que la recreación del pasaje bíblico en el poema remite directamente a la convocatoria de las Cortes y a la jura, con el llamamiento a Cortes de las profecías (v. 5), los apóstoles desempeñando el papel de testigos (estrofas I y II) y la nube a través de la cual se escucha la voz divina actuando como rey de armas de la ceremonia (estrofa III).

¹⁷ Menandro (1989: 76, §412) indica: «En cada capítulo, como ya hemos dicho muchas veces, harás una comparación; luego, tras la comparación particular de cada capítulo, harás la comparación final referente al tema entero».

¹⁸ Además de evocar el episodio evangélico, estos versos se aproximan a un pasaje del capítulo XIII de la Segunda parte de *Política de Dios* en el que los reyes son equiparados a estrellas que dependen de Cristo-sol; véase Quevedo (2012: 451).

Al nombre de tu hijo se debía
la corona que hereda de la estrella,
de quien tomó los rayos y la guía
el que halló al Hombre y Dios, madre y doncella:
páguele a Baltasar tan claro día
lo que peregrinó solo por vella;
y aunque Herodes le aguarde, peregrino,
Baltasar volverá por buen camino (vv. 49-56).

La referencia a la estrella natalicia que guio a los Reyes Magos, propiciada por el nombre del príncipe, remite asimismo a una de las recomendaciones que Menandro (1989: 54, §371) hace dentro del discurso imperial (*basilicos logos*): destacar los *signa* que anunciaron el nacimiento del emperador, en la tierra, cielo o mar, como evidencia de que se trató de un suceso prodigioso. El tópico de que la naturaleza celebra el acontecimiento también aparece frecuentemente en los natalicios latinos, como en la elegía III, 10 (vv. 5-6) de Propertio o en la silva II, 7 (vv. 12-18) de Estacio¹⁹. Y, si en los *genethliaca* clásicos son frecuentes las palabras de buen agüero, la coincidencia entre el nombre del Rey Mago y el príncipe permite también incluir en los versos 55-56 lo que puede entenderse como un auspicio favorable para este.

En la silva está ausente un tópico fundamental en los natalicios latinos: las ofrendas de sacrificios y los ruegos al *Genius*, espíritu protector de cada persona desde su nacimiento, al que durante el aniversario se solicitaban favores para la persona bajo su tutela²⁰. La referencia al Rey Mago Gaspar e, indirectamente, al conde-duque de Olivares en la estrofa VIII podría asumir en parte esa función, ya que se indica que este transmite grandeza al príncipe en su bautizo. Los versos siguientes de la estrofa aluden a quienes prestaron homenaje durante la jura con una metáfora astronómica a través de la cual se presenta la corte como una esfera celeste: «por besarle la mano, ilustres sillas / dejó del mundo el más sublime coro» (vv. 61-62)²¹; una imagen similar aparece poco más adelante, al ponderar la riqueza de los atavíos de los cortesanos, que imitan el cielo lleno de estrellas: «Viéronse allí zodíacos

¹⁹ Pérez-Abadín Barro (2014: 39-40 y 57) apunta esto, así como la recreación del tópico por Góngora y López de Zárate en los natalicios antes mencionados.

²⁰ Puede verse en las elegías I, 7 (vv. 49-54) y II, 2 (vv. 5-9) de Tibulo y III, 10 (vv. 17-18) de Propertio. Pérez-Abadín Barro (2014: 25-31, 55 y 57) llama la atención sobre la presencia del *Genius Natalis* en la oda IV de fray Luis de León y en los poemas de Lope de Vega y López de Zárate.

²¹ Quevedo recurre frecuentemente a la voz *coro* para referirse a las estrellas, como en el inicio del soneto XXIV de *Clio*, «No siempre tienen paz las siempre hermosas / estrellas en el coro azul ardiente» (vv. 1-2). Azaustre Galiana (2002: 34) da una lista de poemas en los que usa el término así o para designar los espíritus celestes.

mentidos, / con presunción de estrellas los diamantes» (estrofa x, vv. 73-74). Esto puede leerse en relación con otros tópicos del género, bien la asistencia de divinidades a la celebración, habitual en los *genethliaca* latinos²², bien la presencia de planetas concesores de dones, como en las composiciones natalicias neolatinas.

El elogio de la familia, establecido por Menandro, que adquiere innegable relieve en los natalicios del Siglo de Oro, se intercala en la primera y segunda parte del poema de Quevedo. Al igual que en las composiciones dedicadas a nacimientos por otros poetas, el encomio materno está presente²³; sin embargo, no ocupa un lugar principal, posiblemente debido a que la ocasión para la que se escribió la silva y las circunstancias políticas hacían más importante destacar la figura del monarca y de otros miembros de la familia real. Las referencias a Isabel de Borbón en las estrofas XIII y XVII, ambas dentro de la descripción de la comitiva real, recrean imágenes cosmológicas, lumínicas y vegetales que siguen el modelo petrarquista:

En cuatro ruedas lirio azul venía,
reina que Francia dio a los españoles,
de quien estudia luz, mendigo, el día,
en quien aprenden resplandor los soles;
para saber amanecer pedía
aurora a sus mejillas arreboles (estrofa XIII, vv. 97-102).

A las damas, el fénix dio colores,

el iris, la mañana y primavera,
en paz vimos por marzo nieve y flores,
y el suelo sustituir la octava esfera;
sus blasones de luz fueran mayores
si la reina de España no saliera:
tratolas como el sol a las estrellas,
anegolas en luz con sólo vellas (estrofa XVII, vv. 129-136)²⁴.

En la primera se exalta su luminosidad, superior a la del día y los soles, y el rubor de sus mejillas, que sobrepuja el color de la aurora, mientras que en la segunda se insiste en el campo semántico de la luz al comparar a la reina con

²² En la elegía II, 2 de Tibulo, además de a *Natalis* y *Genius* se invita a *Amor* a la celebración del cumpleaños de Cornuto y en la silva II, 7 (vv. 5-11) de Estacio se invoca a Hermes, Baco, Apolo y las musas al aniversario del nacimiento de Lucano.

²³ De las ya mencionadas, puede verse en especial en la de Lope de Vega.

²⁴ Ambos fragmentos muestran un evidente parecido con un pasaje del exordio, también en octavas, de la égloga I, «Que grande variedade vão fazendo» (vv. 9-24), de Luís de Camões (2005), que apuntaría a posibles fuentes comunes. También en esas estrofas se hace alusión a las damas de la corte, en este caso portuguesa, como ya advirtió Manuel de Faria y Sousa (1689, 5: 163-164).

el sol para establecer su prioridad sobre las damas de la corte, identificadas a su vez con las estrellas fijas de la octava esfera, prolongando así la representación de la corte como esfera celeste²⁵.

Exceptuando una breve mención del linaje de Baltasar Carlos en la estrofa iv («tú, cuarto a los Filipes, con honrarlos, / que el quinto quitas, que pasó a los Carlos», vv. 31-32)²⁶, la *laudatio* de la familia se centra desde el principio en Felipe IV, el personaje más importante del acontecimiento junto con el príncipe, a través de la equivalencia entre el monarca y Dios durante la jura, y después en sus hermanos. La referencia a Carlos y Fernando en la estrofa ix, que evoca la ceremonia²⁷, hace extensible a estos los paralelismos sacros, pues se los califica, junto al rey, de «trinidad humana» (v. 65), alusión con la que se constata la unidad que existe en la familia real, así como la subordinación de los infantes a Felipe IV. Todo esto se relaciona con el panorama político, pues uno de los objetivos del conde-duque de Olivares fue evitar que en España se repitiera la situación existente en Francia, donde los nobles descontentos con el valimiento de Richelieu se agruparon en torno al hermano de Luis XIII, Gastón de Orleans, poniendo en peligro la estabilidad del trono²⁸. La relación dentro de la misma estrofa entre los tres hermanos y la figura mitológica de Gerión, vinculado tradicionalmente a España²⁹, extiende estos contenidos y resalta el poder de la monarquía española. Anticipa, asimismo, el fervor patriótico que se desprende de la última parte de la silva, en la que se vaticina la victoria de Felipe IV contra sus enemigos, fundamental en un momento en el que el predominio español en Europa estaba en riesgo:

²⁵ Según indica Manero Sorolla (1990: 539-547 y 506-507), la imagen de la luz funciona en la lírica de Petrarca dentro de la descripción suntuaria de la mujer; la comparación o identificación de los ojos de la amada con soles, que aquí Quevedo parece aplicar (v. 100), también se inscribe dentro de ella. Las imágenes vegetales siguen asimismo los modelos petrarquistas; véase Manero Sorolla (1990: 389-392).

²⁶ Menandro (1989: 53-54, §369-370) recomienda en el *basilicos logos* la alabanza de la estirpe.

²⁷ Como se lee en las relaciones, la participación de los infantes fue importante: acompañaron al príncipe, fueron los primeros en prestarle juramento y ocuparon lugares contiguos al rey en la iglesia.

²⁸ En el soneto xviii de *Clío*, «Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva», Quevedo refleja abiertamente los esfuerzos de Olivares por lograr esto: «Tu oliva, ¡oh gran monarca!, poner sabe / en tu pecho los tuyos soberanos / con la unidad que en los imperios cabe» (vv. 12-14). Véase López Poza (2000: 210-211) y Vega Madroñero (2019: 154-156).

²⁹ Así lo indica Pérez de Moya (1995: 459-461) en *Philosophía secreta*, iv, xi. Este personaje resulta especialmente adecuado para representar la imagen de unidad, pues Alciato (1985: 75) ilustra con él el lema «Concordia insuperabilis» en su emblema xl, en concordancia con el empleo que hace Quevedo en el poema. El episodio, según el cual fue Hércules quien venció a Gerión, aparece modificado en la silva, donde se presenta a Felipe IV y sus hermanos como una amenaza para el héroe.

De trinidad humana vi semblantes
como pueden mostrarse en nuestra esfera,
pues a ti tus hermanos semejantes
son segunda persona y son tercera:
los Geriones, que nombró gigantes
en España la historia verdadera,
mejor los unen en los tres las lides,
pues del uno en la cuna tiembla Alcides (estrofa ix, vv. 65-72).

Quevedo, además de incluir el encomio de la reina en las estrofas dedicadas a describir el acompañamiento real tras la ceremonia, retoma el de Felipe IV, los infantes y el príncipe. Los elementos lumínicos y astronómicos están de nuevo presentes y cohesionan el elogio: al atribuir al monarca rasgos que lo vinculan al sol y emplear términos luminosos y astrales para caracterizar a la reina, los infantes y el príncipe, al igual que a los cortesanos, Quevedo presenta a la familia real como un sistema solar, donde los demás miembros orbitan alrededor de Felipe IV, y transforma la corte en un trasunto del firmamento. Los hermanos del monarca participan nuevamente de la dimensión sacra de este y de Baltasar Carlos:

y a la tarde Fernando fue mañana
que en púrpura precede soberana (estrofa xiii, vv. 103-104).

Carlos, en luz y en el lugar lucero,
resplandeciente precursor camina:
viene Adonis galán, Marte guerrero,
y a Venus dos congojas encamina;
va con susto la gala del acero
y menos resplandece que fulmina,
porque tu providencia, que le inflama,
le destina a los riesgos de la fama (estrofa xiv, vv. 105-112).

Primero se hace referencia al cargo eclesiástico de Fernando, quien asistió a la jura vestido de púrpura cardenalicia, y a su situación dentro de la comitiva, delante del rey y del príncipe (indirectamente, dos soles), por lo cual es identificado con la aurora. En cuanto a Carlos, se destaca su prestancia física y carácter marcial y se alude a su destino³⁰, pues se había decidido que

³⁰ El encomio de la apariencia externa unida a la destreza militar del *laudandus* es habitual desde la Antigüedad; se presenta en Claudiano (1963), *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti* (vv. 523-526) y pueden verse numerosos ejemplos en los *Panegyrici latini* (Galletier, 1949-1955), como en *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (310 d. C.), xvii, 1-2 o Latinio Pacato Drepanio, *Panegyricus Theodosio Augusto dictus*, vi, 2. La evocación de Marte y Adonis es un lugar común; Quevedo recurre a una formulación similar en la silva «Esclarecidas señas da Fortuna»: «y Tetis

ocupara el cargo de gobernador de Portugal³¹. Su identificación con el «lucero» (v. 105) resalta lo importante de su condición, pero también su sometimiento al monarca, ya que el resplandor de las estrellas procede del sol³². En la poesía religiosa del Siglo de Oro se emplea frecuentemente esta imagen para representar a Juan Bautista, por ser la estrella que anuncia la aparición del sol, lo que le confiere connotaciones religiosas. El sentido sacro también se desprende del calificativo «precursor» (v. 106), pues a este personaje se le considera tradicionalmente como el precursor de Cristo³³.

La figura de Baltasar Carlos participa de las imágenes solares: «En Oriente portátil de brocado / sigue tu sol recién amanecido» (estrofa XVIII, vv. 137-138). La designación del sucesor al trono como nuevo sol o lucero aparece a menudo en los natalicios dedicados a miembros de la familia real³⁴ y también en literatura y emblemática cuando hay un cambio de reinado, simbolizando la continuidad dinástica en relación con la imagen del sol que se pone, que representa al monarca fallecido³⁵. En cuanto a «Oriente portátil de brocado», es metáfora de la litera en la que fue transportado el príncipe dentro del cortejo y, además de hacer referencia al lugar donde nace el sol, recuerda la imagen de Cristo como *Oriens* o Sol de Oriente, procedente de la Biblia³⁶.

soberana, / en cuyos labios nace la mañana, / galán os mira Febo, / armado os juzga Aquiles, / gozando en el esfuerzo y el semblante / hijo valiente, venturoso amante» (vv. 67-72). El verbo *fulminar* vincula, además, al infante con Júpiter, quizás con el objetivo de acentuar la relación familiar entre Felipe IV y su hermano.

³¹ Elliott (1990: 197-198) trata los planes del conde-duque para ambos infantes.

³² El campo semántico de lo luminoso en relación con los infantes es empleado por otros poetas. Por ejemplo, el conde de Villamediana (1990), en el prólogo de *La gloria de Niquea*: «Carlo el que ya esplendor de Emperadores / sexto le admito, y tú, Fernando, que eres / purpúrea luz del cielo vaticano, / ¿qué mucho si de un Sol eres hermano?» (vv. 69-72). También Calderón de la Barca en *La banda y la flor*: «porque en Carlos y en Fernando / los dos luceros se ostentan, / hermanos del sol hermosos / que a sus rayos se alimentan» (vv. 407-410).

³³ Dentro de la poesía religiosa de Quevedo puede verse en el *Poema heroico a Cristo resucitado*: «La voz que habló del verbo en el desierto [...] que, como el sol divino fue lucero, / primero vino y se volvió primero» (vv. 601-608); «“Vos fuisteis precursor de mi alegría / —le dijo Cristo a Juan—, vos, degollado”» (vv. 636-637).

³⁴ Así ocurre en los de Góngora, Lope de Vega y López de Zárate, antes referidos, en los que se une a la imagen de la aurora con diferentes significados. Para la ceremonia de la jura, Calderón designa de forma similar al joven príncipe: «Hija del sol y el aurora, / iba la más pura estrella / de cristales amparada, / guarnecida de vidrieras» (vv. 423-426).

³⁵ Quevedo (2011) dice en el acto I de *Cómo ha de ser el privado*: «Nápoles triste y confuso / a tu muerto padre llora; / mas viendo que eres aurora / hija del sol que se puso, / vuelve el llanto en alegría / cuando en el mar español / vemos sepultar al sol. / A no esperalle otro día / muriera nuestro placer, / pero es prudente consuelo, / que por los campos del cielo / otra vez ha de nacer» (vv. 17-28). Para la emblemática, véase Bernat Vistarini y Cull (1999: 746 y 750).

³⁶ En el soneto «Hoy no sabe de sí la astrología» Quevedo desarrolla la imagen de Cristo recién nacido como sol que amanece y se refiere de manera similar al pesebre: «Mira hacer el oficio de Oriente / al pesebre, en que son signos de oro / una mula y un buey dichosamente» (vv. 9-11).

Como se ha señalado, Menandro prescribe que en el discurso de cumpleaños deben tratarse la crianza, las actitudes y los actos del elogiado, aunque, si el sujeto es muy joven, estos últimos pueden vaticinarse. Algo similar aparece en el *basilicos logos*, donde insiste en la distinción entre acciones en la paz y en la guerra (Menandro, 1989: 55-57, §372-376). En la silva se destacan exclusivamente las virtudes naturales de Baltasar Carlos mediante el tópico del *puer senex*, que aparece varias veces:

del que vimos venir con real decoro (estrofa VIII, v. 60).

él, en la majestad, seso y cariño,
niño pudo venir, mas no fue niño (estrofa VIII, vv. 63-64).

Juraron vasallaje y obediencia,
y besaron la mano al que no sabe
cuánto en su soberana descendencia
de augusta majestad gloriosa cabe,
mas, con anticipada providencia,
monarca sin edad se muestra grave,
que al tiempo le dispensa Dios las leyes
para la suficiencia de los reyes (estrofa XIX, vv. 145-152).

Este tópico, que procede de la Antigüedad tardía y no está exento de un matiz religioso, se consolida a finales del siglo I y principios del II d. C. y es utilizado por autores como Cicerón, Virgilio, Ovidio, Valerio Máximo o Apuleyo³⁷. Puede encontrarse con frecuencia en los panegíricos de Claudiano, así como en los discursos encomiásticos recogidos bajo el nombre de *Panegyrici latini*³⁸ y es habitual en la literatura de elogio a lo largo del Siglo de Oro³⁹. A través de él se acerca a Baltasar Carlos, de forma indirecta, a la figura de Cristo, caracterizado de manera similar en algunos pasajes de Evangelio, aunque principalmente pone de manifiesto su condición de heredero al trono, pues la *maiestas* y *gravitas* con la que se comporta son signos característicos de los gobernantes.

Las predicciones sobre el futuro del personaje celebrado son escasas en la silva, aunque pueden entenderse como tal los siguientes versos:

³⁷ Véase Curtius (1981: 1, 149-153), quien indica que se encuentran ideas análogas en la Biblia y en los textos de los Padres de la Iglesia.

³⁸ Por ejemplo, en Claudiano, *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus* (v. 154), *Panegyricus dictus Manlio Theodoro Consuli* (v. 18) o *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* (vv. 85-87). También en Nazario, *Panegyricus Constantino Augusto dictus*, xvi, 4.

³⁹ Como en el *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán* de Francisco de Trillo y Figueroa (1951): «en valor joven, y en prudencia cano» (v. 90). Dicho verso se muestra muy próximo al inicial del soneto de Góngora «Florido en años, en prudencia cano».

En Oriente portátil de brocado
 sigue tu sol recién amanecido
 en generosos brazos recostado.
 Ya tu corte por ellos repartido
 mira en todos tus reinos el cuidado
 que le tienen los cielos prevenido,
 pues la que atiende alegre gala y fiesta
 le aguarda en más edad cárcel molesta (estrofa XVIII, vv. 137-144).

La estrofa, que destaca los desvelos que el príncipe sufrirá por sus reinos cuando sea rey, en contraste con lo festivo del momento, recrea una idea frecuente en los tratados políticos en prosa de Quevedo, la de que el reinar es un trabajo⁴⁰. Sin embargo, no aparece una enumeración profética de las hazañas militares que este llevará a cabo⁴¹, pues la última parte de la composición, el pronóstico de la victoria de Felipe IV sobre los protestantes, se relaciona directamente con la situación bélica contemporánea⁴².

Otro tópico propio de los genetliacos que podemos ver recreado en el poema, aunque en sentido amplio y ajustado a las circunstancias que rodean su redacción, es el de los ruegos a las divinidades por el futuro del *laudandus*, indicado por Dionisio de Halicarnaso para la parte final del discurso de aniversario⁴³. Quevedo lo aplica a Felipe IV y no a Baltasar Carlos, ya que la silva supone sobre todo un encomio de la Corona y del monarca: en la última estrofa que se dedica directamente al acontecimiento de la jura, antes de pasar a ocuparse de los participantes en el cortejo, presenta las plegarias de los

⁴⁰ Lo plasma así, dentro de la imitación de Cristo por parte del rey, en Segunda parte de *Política de Dios* (Quevedo, 2012: 447 y 460), o en *Virtud militante* (Quevedo, 2010: 502). Brown y Elliott (1981: 60 y 270) indican que el cuadro que Velázquez pintó del príncipe con motivo de la jura es una representación simbólica de esta idea: el enano que aparece al lado de Baltasar Carlos sostiene un sonajero y una manzana, objetos que, por su semejanza con el cetro y el orbe, anticipan su futuro reinado y la disyuntiva entre el placer y el deber a la que se enfrentará.

⁴¹ Puede verse el tópico al final del natalicio de Góngora «Abra dorada llave»: «Armada a Palas veo / soltar el huso y empuñar la lanza: / lisonja es del deseo. / Corresponda el deseo a la esperanza: / Príncipe tendrá España, / que nunca una deidad tanta fe engaña» (vv. 31-36).

⁴² Calderón también termina la relación en verso que incluye en *La banda y la flor* con una referencia al triunfo del rey, de carácter desiderativo: «¡Oh, quiera, pues, la Fortuna, / oh, pues, y los cielos quieran, / que, pues le han dejado ver / jurado con tantas muestras / de amor y lealtad al bello / Príncipe de Asturias, vea / la campaña el mejor Marte, / rindiendo a su heroica huella / los rebeldes, levantando / los pendones de la Iglesia, / porque todo venga a ser / honor suyo y gloria nuestra» (vv. 535-546). Quevedo desarrolla en la silva el episodio mitológico de la Gigantomaquia, como se ha indicado; Lope de Vega, quien incluye en su genetliaco «Humíllense a tus plantas, luz hermosa» una exhortación al futuro Felipe IV para que se enfrente a los enemigos de España, acude asimismo a él: «para que oprimas bárbaros tifeos, / y bajes la cerviz del moro atlante» (vv. 39-40).

⁴³ Pérez-Abadín Barro (2014: 50) destaca que en los *genethliaca* latinos se sitúa la petición de deseos al *Genius* comúnmente al final, como en la elegía 1, 7 (vv. 63-64) de Tibulo.

cortesanos a Dios para que se prolongue el reinado de Felipe IV, aun cuando el juramento de lealtad prestado a su heredero garantiza la continuidad de la monarquía⁴⁴. Asimismo, la estrofa con la que finaliza la segunda parte de la composición reproduce las aclamaciones del pueblo deseándole una larga vida:

Luego que la lealtad esclarecida
fabricó eternidad artificiosa,
haciendo pasadizo de tu vida
a la del primogénito gloriosa,
la nobleza del orbe más temida,
que de tal heredero deseosa
estuvo, hoy al Señor, que le concede,
le pide por merced que nunca herede (estrofa xi, vv. 81-88).

«Vive y ten heredero, y no le dejes»,
la voz común y agradecida aclama,
que aun tiene por fatiga que te alejes
a dar que hacer al grito de la fama (estrofa xx, vv. 153-156).

A la vista de todo esto, se puede afirmar que, a pesar de que la silva no se inscribe dentro del *genethliacon*, ni por su temática ni por su estructura, la selección de motivos clásicos laudatorios que Quevedo lleva a cabo y adapta a la situación relaciona en algunos aspectos la primera y la segunda parte del poema con las composiciones natalicias.

2. EL *ADVENTUS*: FELIPE IV ANTE SU PUEBLO

En la parte central de la silva pueden observarse algunas similitudes con otro tipo de composiciones encomiásticas clásicas. Las referencias al desfile tras la ceremonia propician, según se ha visto, la *laudatio* de la familia real al completo, aunque se centra especialmente en el monarca. Las estrofas que se le dedican (xii, xv y xvi) evocan los pasajes de los panegíricos latinos escritos en época tardía en los que aparece el *adventus* o ceremonia de bienvenida al gobernante (MacCormack, 1981: 22-23; L'Huiller, 1992: 292). En los discursos que conforman los *Panegyrici latini*, elaborados entre los siglos II y IV d. C., y en los poemas de Claudiano se encuentran descripciones de la procesión con la que el emperador, junto con su séquito, entraba en las ciudades, momento en que se mostraba ante las multitudes sin perder su condición divina (*deus praesens*). Los panegiristas destacaban en esos fragmentos su

⁴⁴ Por otra parte, se adapta a lo dispuesto por Menandro (1989: 57, §377) para terminar el discurso imperial: «A continuación harás una plegaria, suplicando al dios que extienda su reinado larguísimo tiempo, que sea legado a sus hijos y transmitido a su linaje».

maiestas y gravitas, el resplandor de sus ojos y las miradas que recibía, así como la alegría con la que era aclamado por todo el pueblo, constituido por ancianos, jóvenes, hombres y mujeres:

Tecta ipsa, ut audio, commoueri et altitudo culminum uidebatur attolli, quacumque numen tuum tardo molimine currus inueheretur, tanta te populi densitas, tanta senatus stipatio prouehabat simul et attinebat [...]. Ausi etiam quidam ut resisteres poscere et queri tam cito accessisse palatium et, cum ingressus esses, non solum oculis sequi, sed paene etiam sacrum limen inrumpere [...] te, Constantine, senatus populusque Romanus et illo die et aliis, quacumque progressus es, et oculis ferre gestiuit (*Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus*, 313 d. C., XIX, 1-5, Galletier, 1949-1955, 2: 138-139)⁴⁵.

(Las mismas casas, según se me dice, parecían desplazarse y la altura de los techos parecía aumentar aún por dondequiera avanzaba tu divinidad en un lento esfuerzo de tu carro: tan grandes eran la afluencia de tu pueblo y la concurrencia del Senado que, a un mismo tiempo, te empujaban hacia adelante y retenían tu marcha [...] Algunos incluso se atrevieron a pedirte que te detuvieras, a quejarse de que hubieras llegado tan aprisa al palacio y, cuando tú hubiste entrado en él, no solamente te siguieron con sus ojos, sino que casi se atrevieron a traspasar su sagrado umbral [...] a ti, Constantino, el Senado y el pueblo romano, en este día y en otros, por dondequiera que avanzaras, han deseado llevarte con sus ojos) (*Panegírico en honor de Constantino, de un orador anónimo*, 313 d. C., XIX, 1-5, Escolar Bareño et al., 1969: 1262).

Los poemas encomiásticos neolatinos emplean tópicos similares al describir la llegada del gobernante e insisten en el júbilo general con el fin de destacar la adhesión de todos los súbditos. Así lo hace Erasmo de Rotterdam en *Illustrissimo principi Philippo feliciter in patriam redeunti gratulatorium carmen Erasmi sub persona patriae*, quien menciona específicamente las clases bajas y altas:

Ecce canunt reducem populusque patresque Philippum,
Clamat io reducem laeta undique turba Philippum,
Responsant reducem vocalia tecta Philippum,
Nec fallax ista est iteratae vocis imago:
Saxa enim reducem sentiscunt muta Philippum
Et recinunt reducem minime iam muta Philippum (vv. 16-21).

(Behold, the people and the lords sing of Philip returned. From all around a joyful crowd shouts a cry of triumph for Philip returned. Rooftops endowed with voices answer in response to the song of Philip returned, and that is no deceitful echo

⁴⁵ Otros ejemplos son Plinio (1972), *Panegyricus Traiano Imperatori dictus*, 22, así como Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* (vv. 126-130) y *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti* (vv. 543-554).

either; the mute rocks in fact perceive that Philip is returned and—not at all silent now—resound with the song for Philip returned) (Garrison, 1975: 86)⁴⁶.

La situación en la corte de los Habsburgo recuerda a la reflejada en los panegíricos latinos: el ceremonial imperante ocultaba habitualmente al monarca de las miradas del pueblo y en sus apariciones públicas se buscaba provocar la admiración. En la silva se hace hincapié en las imágenes lumínicas en relación con Felipe IV, como es acostumbrado en la *laudatio* de los gobernantes desde la Antigüedad, lo que pone de relieve su grandeza y su nexo con la divinidad⁴⁷:

Precedió la justicia a los poderes,
reinos en quien influye amor y vida
tu augusto corazón, y adonde quieres
siguen tus rayos con lealtad rendida;
en luz, mirando el sol que le prefieres,
con la suya turbada o convencida,
si no empezó a llorar, con el rocío
tu exceso confesó, pálido y frío (estrofa XII, vv. 89-96).

Inundación de majestad vertiste,
tú, hermosamente presunción del fuego;
de los ojos de todos te vestiste,
pues los de todos te llevaste luego:
con tantos ojos, pues, tu pueblo viste
dulce deidad de Amor, pero no ciego;
tu caballo, con músico alboroto,
holló sonoro y grave terremoto (estrofa xv, vv. 113-120).

Mientras que en la estrofa xv la antítesis entre el campo semántico del agua («inundación», «vertiste») y del fuego destaca la majestad del soberano, la cual se hace visible para los espectadores, en la XII, las referencias a las condiciones climáticas, comunes en los poemas dedicados a actos cortesanos, favorecen su caracterización como astro: a través de un elogio hiperbólico, la escasa luz del día se explica por la superioridad del monarca sobre el sol, que palidece debido a la envidia. Se trata de un tópico encomiástico habitual, que ya está presente en los *Panegyrici latini*⁴⁸:

⁴⁶ Para el empleo de este motivo por los panegiristas ingleses Ben Johnson y John Dryden véase Garrison (1975: 85-89, 162 y 169-170).

⁴⁷ Hay que recordar, por otra parte, que Felipe IV fue el monarca de la Casa de Austria que se vio asociado con más frecuencia con el sol. Dentro de *Clío* los poemas en los que mejor se aprecia dicha identificación son esta silva y los sonetos VI y XIX («Llueven calladas aguas en vellones» y «Aquella frente augusta que corona»), que festejan juegos de toros y cañas. Para los atributos lumínicos de Felipe III y Felipe IV en esta agrupación, véase Vega Madroñero (2019: 195-214).

⁴⁸ Calderón aprovecha asimismo la ausencia de sol el día de la jura para exaltar a la familia real en *La banda y la flor*: «Luego sí a tales luceros / que a los del sol avergüenzan; / si aurora tal que al aurora

Det igitur mihi, Caesar inuicte, hodiernae gratulationis exordium diuinus ille uestrae maiestatis ortus ipso quo illuxit auspicio ueris illustrior, cui dies serenus atque, ut celebrantes sensimus, ultra rationem temporis sol aestiuus incaluit, augustiore fulgens luminis claritate quam cum originem mundi nascentis animauit, siquidem tunc inter illa rerum tenera primordia moderatus dicitur ne noceret ardentior, nunc certasse creditur ne maiestate uestra uideretur obscurior (*Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus*, II, 2-3, Galletier, 1949-1955, 1: 83-84)⁴⁹.

(Que hoy en día, pues, César invicto, mi panegírico comience en el momento en que se levantó el astro divino de vuestra imperial majestad, más luminoso aún que la primavera reciente en que brilló; era un día sereno y, tal como advertimos en el curso de la celebración de la fiesta, un sol veraniego nos calentó de forma insólita para la estación en que estábamos; sus rayos refulgían con una claridad más majestuosa que en los tiempos en que animó el origen del mundo naciente, pues, entonces, en medio de los tiernos elementos de las cosas, se dice que moderó su fuego para no dañarlos con un ardor demasiado vivo, mientras que en este otro día cabe pensar que luchó para no dejarse eclipsar por vuestra majestad) (*Panegírico de Constancio César, de un orador anónimo*, II, 2-3, Escolar Bareño et al., 1969: 1172).

Quevedo, además, recrea aquí el motivo clásico de la celebración general del monarca para dejar así patente el apoyo a la Corona de todo el reino, tanto instituciones como pueblo. Al inicio de la descripción de la comitiva en la estrofa XII aparecen los alcaldes de corte y los procuradores que la encabezaban a través de las metonimias «justicia» y «poderes», que se refieren a la función que desempeñaban, respectivamente la administración de la justicia y la representación en las Cortes de las ciudades y antiguos reinos mediante los poderes concedidos por estos⁵⁰. Felipe IV se

/ flores a flores apuesta; / si a tal sol que rayo a rayo / los rayos del sol desprecia; / y si a tal estrella, en fin, / que ya jura de sol, eran / las del cielo sombras breves, / mudas pompas, luces muertas, / no fue accidente del tiempo / rehusar la competencia, / sino estudio, pues faltaron / de temor o de vergüenza» (vv. 427-440). Quevedo emplea de nuevo el tópico en el soneto XIX de *Clío*, «Aquella frente augusta que corona»: «pudo al sol que al diciembre volvió mayo / volverle, de invidioso, al Occidente / la luz con ceño, el oro con desmayo» (vv. 9-11).

⁴⁹ En el fragmento se observa que la *maiestas* del emperador se vincula a la luz, como se hace en otros discursos de la agrupación. Vega Madroñero (2019: 164-171) analiza esta cualidad de origen clásico en los poemas de *Clío*.

⁵⁰ Según *Autoridades*, el *alcalde de casa, corte y rastro* (t. 1) es el «juez que usa de garnacha, y vara: tiene la jurisdicción ordinaria en la Corte, y cinco leguas en contorno: y para conocer de hurtos se extiende a veinte. Assisten dos con la Casa Real siempre que el rey tiene capilla en público: y quando su magestad hace algún viage, debe seguir uno u dos a las órdenes del mayordomo mayor, y da las posturas a los bastimentos en todos los lugares por donde se transita, y también assisten a los entierros de personas reales. Juntos forman quinta sala del Consejo Real: y assí es suprema, porque de sus sentencias en lo criminal no hai apelación sino a la misma sala». El *procurador de cortes* (t. 5) es «el regidor y diputado, que se nombra en los ayuntamientos de las ciudades, que tienen voto, para que asista en su nombre en las Cortes, que se suelen juntar por los reyes o príncipes, para tratar algunos negocios de suma importancia al común de la Corona».

presenta como fuente de amor y vida para los habitantes de sus reinos, quienes, a su vez, le demuestran su lealtad, de forma similar a cómo los girasoles siguen los rayos del sol. En la estrofa xv manifiesta la reverencia de los súbditos por entero al emplear el pronombre «todos» e introduce, mediante la alusión a las miradas de la multitud, una idea característica del pensamiento político, la de la vigilancia continua que un buen gobernante debe ejercer, pues no solo los súbditos contemplan al rey, sino que este, a su vez, los contempla a ellos⁵¹. Quevedo evoca además en los versos 115 y 117 la figura mitológica de Argos, que en la literatura y emblemática política se asocia habitualmente con la imagen del ojo como metáfora del celo del gobernante⁵². A esto se añade la referencia a Cupido en el verso 118, una indicación de la prestancia física de Felipe IV y del amor que despierta en el gentío⁵³.

3. EL CABALLO EN LA TRADICIÓN ENCOMIÁSTICA

La descripción del caballo iniciada en la estrofa xv se desarrolla en la siguiente e incide en el encomio del monarca:

De anhelantes espumas argentaba
la razón de metal que le regía;
al viento, que por padre blasonaba,
en vez de obedecerle desafia:
herrado de Mercurios se mostraba;
si amenazaba el suelo, no le hería,
porque, de tanta majestad cargado,
aun indigno le vio de ser pisado (estrofa xvi, vv. 121-128).

La habilidad como jinete de Felipe IV era resaltada habitualmente en la época, al igual que su destreza en la caza y en los juegos de plaza, por considerarse signo de nobleza y realeza⁵⁴. Además, el caballo, las riendas y el freno ostentaban un valor moral y político en la literatura y emblemática, en las que se vinculaban con el dominio de las pasiones y la preeminencia de la

⁵¹ En ambas partes de *Política de Dios* aparece constantemente el tema de que el oficio de reinar exige que el monarca permanezca siempre vigilante, ocupándose de las tareas de gobierno.

⁵² Así lo indica Peraíta (1997: 79 y 173), quien señala asimismo la abundancia de metáforas referidas a los ojos del rey en *Política de Dios* y la insistencia de Quevedo en la mirada de los monarcas en las semblanzas de *Grandes anales de quince días*, ya que en la literatura política se consideraba el sentido de la vista superior a los demás.

⁵³ Saavedra Fajardo da especial importancia en sus *Empresas políticas* a que el gobernante cuide su apariencia, a fin de atraerse el amor del pueblo y su respeto. Es el caso de las empresas 3 y 31 (Saavedra Fajardo, 1999: 217-218 y 438-440).

⁵⁴ Más allá de las obras literarias, aparece en *Arte de Ballestería y Montería* (1644) de Alonso Martínez de Espinar (1976: 149).

razón, tanto la personal como la del Estado⁵⁵. Riendas y freno representaban la manera de gobernar al pueblo, equiparado a su vez a un caballo, como se puede ver en algunas de las *Empresas políticas* (21, 38, 42) de Saavedra Fajardo⁵⁶. Por lo tanto, los versos dedicados en la silva a la montura del rey y a la manera en la que este la somete ponen en evidencia las cualidades de Felipe IV como gobernante y su autoridad sobre el pueblo, al que encarna la multitud que contempla el desfile del cortejo⁵⁷.

En su descripción del caballo, Quevedo recurre a motivos también empleados por poetas contemporáneos. El más destacable es su condición de hijo del viento («al viento, que por padre blasonaba, / en vez de obedecerle desafia», vv. 123-124). Esta imagen, a la que se añade la metonimia de tema mitológico «herrado de Mercurios» (v. 125), se generalizó a partir de Góngora, quien la empleó en la *Soledad* segunda y en algunos de sus sonetos⁵⁸. Además, Quevedo alude de manera hiperbólica a la fuerza con la que el animal pisa el suelo a través del sonido que provocan sus cascos, semejante a un terremoto musical (estrofa xv, vv. 119-120) y menciona la ligereza de su trote (vv. 123-125). Destaca también la espuma que mancha el freno (vv. 121-122) y resalta que la montura es consciente de la majestad de su jinete (vv. 126-128). Calderón recrea alguna de estas ideas en la relación poética de *La banda y la flor*⁵⁹:

⁵⁵ La representación del control de los afectos mediante la relación entre el jinete y la montura o los caballos del carro, que procede de la época clásica, es empleada ya por Platón en *Fedro* y se prolonga hasta el siglo xvii tanto en la literatura como en el arte. En este sentido, el cuadro *La lección de equitación de Baltasar Carlos* puede leerse como una metáfora del aprendizaje por parte del príncipe heredero del control de sí mismo y del ejercicio del gobierno; véase Levey (1971:142).

⁵⁶ La idea se encuentra en muchos escritores políticos, como Jerónimo de Cevallos (2003: f. 96): «El reynar es como domar un caballo desbocado, y feroz, que si no se rige con prudencia, y arte, derribará al que se subiere en él».

⁵⁷ Significativamente, Quevedo hace uso del término «razón» como metáfora del freno en los versos 121-122. Calderón, que también insiste en el dominio del monarca sobre el caballo y en sus otras habilidades en *La banda y la flor* (vv. 441-526), plasma ideas similares: «Con tanto imperio en lo bruto / como en lo racional, vieras / al Rey regir tanto monstruo / al arbitrio de una rienda» (vv. 483-486). López de Zárate (1947) lo indica de manera más explícita en su poema al retrato ecuestre de Felipe IV, «Este que ves, de azero el pecho armado», cuyos versos finales dicen: «Rubens, en fin, que enseña en vn caualllo / Que ha de hazer con su Principe vn vasallo».

⁵⁸ «Al Sol levantó apenas la ancha frente / el veloz hijo ardiente / del céfiro lascivo» (vv. 723-725) (Góngora: 1994). En el soneto «Teatro espacioso su ribera» dice Góngora (2019): «En un hijo del Céfiro la espera» (v. 5); y en «Las que a otros negó piedras oriente»: «Miembros apenas dio al soplo más puro / del viento su fecunda madre bella» (vv. 9-10). Su presencia en autores como Soto de Rojas o Felices de Cáceres y su prolongación hasta García Lorca es señalada por Egido (1979: 101-102 y 170).

⁵⁹ Aunque alude al brío del caballo y su agilidad en los versos 463-482, no menciona el sonido.

¿Diré que, como iban lejos
los clarines y trompetas,
le hizo danzar al compás
del freno, que espuma engendra? (vv. 487-490)

Tan soberbio se miraba,
que dio con sola soberbia
a entender que conocía
ser, con todo un cielo auestas,
monte vivo de los brutos,
vivo Atlante de las fieras (vv. 457-463).

Estos tópicos referentes al caballo figuran ya en la literatura latina: la equitación se valoraba como una práctica prestigiosa y, en la poesía épica, este animal acompañaba a los héroes realzando su dignidad y majestad⁶⁰. Al igual que en la silva de Quevedo, los caballos podían mostrarse capaces de reconocer la grandeza de su jinete, y eran habituales las referencias auditivas al ruido provocado por los cascos, con alusiones a la manera en que la tierra resonaba, temblaba o gemía a su paso como muestra de su rapidez y fogosidad⁶¹. Otra de las cualidades resaltadas era su ligereza, que los emparentaba con los pájaros o el viento, conforme a una antigua creencia recogida por Aristóteles, Plinio o Columela y presente también en la poesía griega y latina, según la cual los caballos podían ser fecundados por el viento.

Entre los motivos asociados a este animal en la literatura latina destaca uno de especial interés por su afinidad con las estrofas del poema a la jura: la espuma que surge durante el movimiento, expresión física de su ímpetu. A diferencia de los autores griegos, los latinos tienden a vincularla con la boca o las riendas y dan mayor protagonismo a los jadeos, a menudo designados mediante los términos *anhelus* y *anhelans* en relación con las monturas de dioses, guerreros o monarcas⁶². Quevedo lo recoge en la silva con una clara voluntad de enlazar su descripción del caballo no solo con la poesía contemporánea, sino con la tradición latina: «De anhelantes espumas argentaba / la razón de metal que le regía» (estrofa XVI, vv. 121-122). Más allá de repetir un

⁶⁰ En el estudio de Sauvage (1975: 10-100) se examinan los tópicos relacionados con el caballo que aquí se mencionan, junto con los autores latinos que los emplean y sus obras.

⁶¹ Encontramos ejemplo de lo primero en la silva I, 1 (vv. 17-21) de Estacio y de lo segundo, dentro de la literatura griega, en Hesíodo, *El escudo de Heracles* (vv. 61-62), y, de la latina, en Lucano, *Pharsalia*, IV (v. 766).

⁶² La espuma aparece, entre otros, en Ovidio, *Amores*, II, 9 (vv. 29-30) y *Metamorphoses*, VI (v. 226) y VIII (v. 34); Estacio, *Thebais*, III (v. 268); y Claudiano, *De consulatu Stilichonis*, II (vv. 350-351) y *De equo dono dato* (v. 8). Puede verse el uso de *anhelus/anhelans* en la elegía II, 5 (v. 60) de Tibulo; Ovidio, *Metamorphoses*, IV (vv. 633-634); y Silio Itálico, *Punica*, II (vv. 71-72) y XVI (vv. 391-392).

tópico habitual en outros poetas áureos, igual que el del mordisco⁶³, el empleo del latinismo semántico «anhelantes» apunta a una conexión explícita con la literatura clásica⁶⁴. La intención de acercarse a esta literatura está presente a lo largo de *Clío* y se advierte también en la descripción de otro caballo, el de la estatua de Felipe III en el soneto II: «Más de bronce será que tu figura»⁶⁵.

CONCLUSIÓN

Así pues, sin postular una relación directa, consideramos que «Cuando, glorioso entre Moisés y Elías» remite en muchos aspectos al género de los *gene-thliaci* y a las recreaciones del *adventus* en los panegíricos latinos, así como a otras composiciones clásicas. En conjunto, el poema evidencia el conocimiento por parte de Quevedo de los lugares comunes encomiásticos, procedentes de la literatura y retórica grecolatinas, que el escritor combina con referencias religiosas y mitológicas con la finalidad de encarecer la monarquía española y glorificar la pervivencia de la institución, además de defender su implicación en las campañas militares que se avecinaban.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO (1985): *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid: Akal.
- ARELLANO, Ignacio, Victoriano RONCERO (2001a): «El poema *Jura de el Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos* de Quevedo», *La Perinola*, 5, pp. 39-67.
- ARELLANO, Ignacio, Victoriano RONCERO eds. (2001b): Francisco de Quevedo, *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*, Pamplona: EUNSA.

⁶³ Como en el *Polifemo* de Góngora (1983): «Del caballo andaluz la ociosa espuma» (v. 14); véase también el soneto de Góngora (2019) «Las que a otros negó piedras oriente»: «oro te muerden en su freno duro» (v. 13). En «Opuesto al español, como al tebano», soneto incluido en *La Circe*, Lope de Vega (2003) emplea una expresión próxima a la de Quevedo, aunque referida a un jabalí: «de espumoso furor argentea en vano» (v. 4).

⁶⁴ En Covarrubias, bajo la voz *anhelar*, se lee: «este verbo es absolutamente Latino, compuesto de am. & halo. y vale tanto como respirar con dificultad, quando un huelgo se alcanza a otro, lo qual acaece a los que se han fatigado mucho corriendo, o saltando, o haziendo otro violento exercicio».

⁶⁵ «Quiere de tu caballo la herradura / pisar líquidas sendas que la aurora / a su paso perfuma, donde Flora / ostenta varia y fértil hermosura». La expresión «líquidas sendas» puede interpretarse como una metáfora fluvial, similar a «líquidas veredas», que actúa como metáfora del mar en el *Sermón estoico de censura moral* (v. 52); desde esta perspectiva, los versos entroncarían con la silva I, 1 de Estacio (1961), con la que están relacionados este soneto y el I: «At sonipes habitus animosque imitatus equestris / acrius attollit uultus cursumque minatur [...]. Vacuae pro caespite terrae / aerea captiui crinem tegit ungula Rheni» (vv. 46-51). En traducción castellana: «Y tu corcel, que copia el porte y el nervio de un caballo viviente, alza con altivez su testa y muestra el deseo de galopar [...] En vez del césped de una tierra inane, su pezuña de bronce huella las ondas del Rin sometido» (Estacio, 1995). Mientras que Quevedo muestra al caballo del monarca pisando un río, dentro de un contexto bucólico, el poeta latino presenta al caballo de Domiciano en movimiento, hollando el Rin sometido, símbolo del poder militar de Roma.

- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (2002): «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo», *La Perinola*, 6, pp. 29-53.
- BENICIO NAVARRO, Felipe (1880): «Bautizos reales de la dinastía austríaca en España», *Revista de España*, 75, pp. 387-388.
- BERNAT VISTARINI, Antonio Pablo, John T. CULL (1999): *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal.
- BROWN, Jonathan, John H. ELLIOTT (1981): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Revista de Occidente/Alianza.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2016): *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Ribas, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuet.
- CAMÕES, Luís de (2005): *Rimas*, ed. Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra: Almedina.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.
- CASTRO RIBAS, Jéssica (2016): «Estudio preliminar», Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Ribas, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuet, pp. 11-89.
- CEVALLOS, Jerónimo de (2003): *Arte real para el buen gobierno de los reyes, y principes, y de sus vassallos*, ed. Salustiano de Dios, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- CLAUDIANO (1963): *Claudian*, ed. Maurice Platnauer, London: William Heinemann, 2 vols.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez [En línea: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994>. Fecha de consulta: 10/07/2025].
- CURTIUS, Ernst Robert (1981): *Literatura europea y Edad Media latina*, México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2 vols. [1ª ed. 1955].
- EGIDO, Aurora (1979): *La poesía aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico/Diputación Provincial.
- ELLIOTT, John H. (1990): *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona: Crítica.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1969): *Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608*, Madrid: CSIC.
- ESCOLAR BAREÑO, Luís, Balbino GARCÍA FÉLIX, Víctor-José HERRERO LLORENTE, Mateo IBÁÑEZ DE SEGOVIA, Francisco de P. SAMARANCH, Cándido SOL, eds. (1969): *Biógrafos y panegiristas latinos*, Madrid: Aguilar.
- ESTACIO (1961): *Silves*, ed. Henri Frère, H. J. Izaac, Paris: Les Belles Lettres.
- ESTACIO (1995): *Silvas*, ed. Francisco Torrent Rodríguez, Madrid: Gredos.
- ESTACIO (2003): *Thebaid, books 1-7*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FARIA Y SOUSA, Manuel, ed. (1689): Luís de Camões, *Rimas Varias de Luis de Camoens, tomo III, IV y V, Segunda Parte*, Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana [ed. facs. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972].

- GALLETIER, Édouard, ed. (1949-1955): *Panegyriques latins*, París: Les Belles Lettres, 3 vols.
- GARRISON, James D. (1975): *Dryden and the Tradition of Panegyric*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- GÓNGORA, Luis de (1983): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid: Cátedra.
- GÓNGORA, Luis de (1990): *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid: Espasa-Calpe.
- GÓNGORA, Luis de (1994): *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.
- GÓNGORA, Luis de (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.
- HESÍODO (1978): «Escudo», *Obras y fragmentos*, ed. Aurelio Pérez Jiménez, Alfonso Martínez Diez, Madrid: Gredos, pp. 169-194.
- LEÓN, Luis de (2012): *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg [Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, vol. 38].
- LEVEY, Michael (1971): *Painting at Court*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- L'HUILLER, Marie-Claude (1992): *L'empire des mots. Orateurs gaulois et empereurs romains, 3^e et 4^e siècles*, París: Les Belles Lettres.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, Francisco (1947): *Obras varias*, ed. José Simón Díaz, Madrid: CSIC, 2 vols.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2000): «Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, pp. 197-223.
- LUCANO (2003): *Farsalia*, ed. Jesús Bartolomé Gómez, Madrid: Cátedra.
- MACCORMACK, Sabine G. (1981): *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU.
- MARTÍNEZ DE ESPINAR, Alonso (1976): *Arte de Ballestería y Montería*, ed. Eduardo Trigo de Yarto, Madrid: Ediciones Velázquez.
- MENANDRO (1989): *Sobre los géneros epidícticos*, ed. Francisco Romero Cruz, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- OVIDIO (1982-1984): *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid: CSIC, 3 vols.
- OVIDIO (1988): *Tristia. Ex Ponto*, ed. Arthur Leslie Wheeler, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- OVIDIO (1994): *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, ed. E. J. Kenney, Oxford: Oxford University Press.
- PERAITA, Carmen (1997): *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel: Edition Reichenberger.

- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2014): *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Málaga: Universidad de Málaga [Analecta Malacitana, Anejo 93].
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995): *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid: Cátedra.
- PLINIO EL JOVEN (1972): «Panégryrique de Trajan», *Pline le Jeune*, 4, ed. Marcel Durry, Paris: Les Belles Lettres, pp. 86-184.
- PROPERCIO (1984): *Elegías*, ed. Antonio Tovar, María T. Belfiore Mártire, Madrid: CSIC.
- PSEUDO-DIONISIO (1981): «On Epideictic Speeches», *Menander Rhetor*, ed. Donald A. Russell, Nigel G. Wilson, Oxford: Clarendon Press, pp. 362-381.
- QUEVEDO, Francisco de (2010): *Virtud militante*, ed. Alfonso Rey, *Obras completas en prosa*, 4, dir. Alfonso Rey, Madrid: Castalia, pp. 447-563.
- QUEVEDO, Francisco de (2011), «Cómo ha de ser el privado», *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, pp. 125-242.
- QUEVEDO, Francisco de (2012): *Política de Dios, gobierno de Cristo*, ed. Eva María Díaz Martínez, Rodrigo Cacho Casal, *Obras completas en prosa*, 5, dir. Alfonso Rey, Madrid: Castalia, pp. 161-639.
- QUEVEDO, Francisco de (2021): *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey, María José Alonso Veloso, Madrid: Castalia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Francisco del Hierro [En línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>. Fecha de consulta: 10/07/2025].
- REY, Alfonso (2006): «La colección de silvas de Quevedo: Propuesta de inventario», *Modern Language Notes*, 121, 2, pp. 257-277.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1999): *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra.
- SAUVAGE, André (1975): *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval-Les oiseaux*, Bruxelles: Latomus.
- SILIO ITÁLICO (1979-1992): *La guerre punique*, ed. Pierre Miniconi, Georges Devallet, José Volpillac-Lenthéric, Michel Martin, Paris: Les Belles Lettres, 4 vols.
- TIBULO (1990): *Elegías*, ed. Hugo Francisco Bauzá, Madrid: CSIC.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de (1951): *Obras*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid: CSIC.
- VEGA, Lope de (2003): «La Circe», *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 351-747.
- VEGA MADROÑERO, M.^a de la Fe (1999): «El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época», *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, ed. Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 351-358.

VEGA MADROÑERO, M.^a de la Fe (2019): *La figura del monarca en la poesía de Quevedo: modelos y contextos de la musa Clío*, Universidade de Santiago de Compostela [Tesis doctoral].

VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta, Conde de (1990): «La gloria de Niquea», *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra, pp. 1147-1227.

BIONOTAS

Aceituno Martínez, Eduardo

Doutor pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Los sonetos de Oriane de Amadis Jamyn* (2023), dirixida por Soledad Pérez-Abadín Barro. Publicou diversos estudos sobre a poesía francesa do Renacemento, fundamentalmente a monografía, derivada da súa tese, *Los sonetos amorosos de Amadis Jamyn, discípulo de Ronsard* (Granada, Editorial Comares, 2024). Destacan ademais as súas publicación sobre diversos escritores franceses do século xx e contemporáneos, como Marcel Aymé, Patrick Modiano ou Maryse Condé. En colaboración con David Lea, coordinou o volume *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas*. Actualmente é profesor de filoloxía francesa na Universidad de Zaragoza.

Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Los sonetos de Oriane de Amadis Jamyn* (2023), dirigida por Soledad Pérez-Abadín Barro. Ha publicado diversos estudios sobre la poesía francesa del Renacimiento, fundamentalmente la monografía, derivada de su tesis, *Los sonetos amorosos de Amadis Jamyn, discípulo de Ronsard* (Granada, Editorial Comares, 2024). Destacan asimismo sus publicaciones sobre diversos escritores franceses del siglo xx y contemporáneos, como Marcel Aymé, Patrick Modiano o Maryse Condé. En colaboración con David Lea, ha coordinado el volumen *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas*. Actualmente es profesor de filología francesa en la Universidad de Zaragoza.

Azaustre Lago, Antonio

Doutor pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Las nociones retóricas de quaestio y status en la literatura medieval española* (2021), dirixida por Juan Casas Rigall. As súas investigacións céntranse no estudo da literatura medieval e da argumentación, ademais da prosa do século XVI. Entre as súas publicacións, cómpre destacar a monografía derivada da tese *Retórica de la quaestio y del status en la prosa medieval española* (Madrid, Ediciones Complutense, 2024). Foi lector de español na Universidade de St Andrews, Reino Unido. Actualmente é investigador posdoutoral na Universidade de Verona, Italia.

Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Las nociones retóricas de quaestio y status en la literatura medieval española* (2021), dirigida por Juan Casas Rigall. Sus investigaciones se centran en el estudio de la literatura medieval y de la argumentación, además de la prosa del siglo XVI. De entre sus publicaciones, cabe destacar la monografía derivada de la tesis *Retórica de la quaestio y del status en la prosa medieval española* (Madrid, Ediciones Complutense, 2024). Ha sido lector de español en la Universidad de St Andrews, Reino Unido. Actualmente es investigador posdoctoral en la Universidad de Verona, Italia.

Blanco González, Martha

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Faria e Sousa, historiador de la literatura: el Parnaso español del siglo XVI en sus comentarios a las Rimas varias* (2023), dirixida por Soledad Pérez-Abadín. A súa investigación céntrase na poesía hispano-portuguesa dos séculos XVI e XVII, con especial interese na historiografía, a preceptiva dos xéneros poéticos e os cancioneros como forma de transmisión textual. Tamén se ocupou da *querelle des femmes* e da literatura apoloxética da época áurea e, en xeral, da faceta de Faria e Sousa como comentarista de Camões. Actualmente traballa como lectora no Department of Spanish and Portuguese da University of Kansas.

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Faria e Sousa, historiador de la literatura: el Parnaso español del siglo XVI en sus comentarios a las Rimas varias* (2023),

dirigida por Soledad Pérez-Abadín. Su investigación se centra en la poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII, con especial atención a la historiografía, la preceptiva de los géneros poéticos y los cancioneros como forma de transmisión textual. También se ha ocupado de la *querelle des femmes* y la literatura apologética de la época áurea y, en general, de la faceta de Faria e Sousa como comentarista de Camões. Actualmente trabaja como lectora en el Department of Spanish and Portuguese de la University of Kansas.

Ceribelli, Alessandra

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela cunha tese doutoral titulada *La literatura italiana en la obra de Quevedo* (2020), dirixida por Alfonso Rey e María José Alonso Veloso, colabora co Grupo Quevedo da mesma universidade. Na súa investigación ocúpase de Francisco de Quevedo, das crónicas de Indias, da literatura comparada e das relacións entre España e Italia. Ademais, leva a cabo un proxecto sobre a influencia de Francisco de Quevedo na literatura hispanoamericana. Actualmente é bolseira na Università Cattolica do Sacro Cuore de Milán.

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela con una tesis doctoral titulada *La literatura italiana en la obra de Quevedo* (2020), dirigida por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, colabora con el Grupo Quevedo de la misma universidad. En su investigación se ocupa de Francisco de Quevedo, crónicas de Indias, literatura comparada y relaciones entre España e Italia. Asimismo, lleva a cabo un proyecto sobre la influencia de Francisco de Quevedo en la literatura hispanoamericana. Actualmente es becaria en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán.

Fernández Fernández, Ruth

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente* (2023), dirixida por Claudio Rodríguez Fer. Obtivo o premio extraordinario de licenciatura co traballo titulado *A provincia de Lugo na obra xornalística en castelán de Ánxel Fole*, de posterior publicación pola Deputación Provincial de Lugo (2005). É coautora, con Laura Paz Fentanes, de *Aleixandre y Bousño*

escriben a Valente. Ademais, publicou diversos artigos e recensións en *Moenia* ou en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, de Edicións do Castro. Actualmente é profesora de ensinanza secundaria.

Doctora por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Epistolario de Vicente Aleixandre a José Ángel Valente* (2023), dirigida por Claudio Rodríguez Fer. Obtuvo el premio extraordinario de licenciatura con el trabajo titulado *A provincia de Lugo na obra xornalística en castelán de Ánxel Fole*, de posterior publicación por la Deputación Provincial de Lugo (2005). Es coautora, con Laura Paz Fentanes, de *Aleixandre y Bousoño escriben a Valente*. Asimismo, publicó diversos artículos y reseñas en *Moenia* o en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, de Edicións do Castro. Actualmente es profesora de enseñanza secundaria.

Figueiras Catoira, Carla

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Analyse des ouvrages de référence des littératures africaines de langue française: les croisements idéologiques* (2019), dirixida por Laurence Malingret. Interésase pola historiografía literaria, as literaturas africanas e as literaturas emigrantes en lingua francesa. Entre as súas últimas publicacións atópanse «La importancia de la solidaridad en Aya de Yopougon de Marguerite Abouet» (2024) en *Africanías. Revista de Literaturas*, ou «Abouet, Bugul y Diome, tres voces enriqueciendo la memoria colectiva» (2023) na obra colectiva editada por Rita Rodríguez Varela, *Narradoras de la Historia*. Actualmente é axudante doutora na Universidade de Vigo.

Doctora por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Analyse des ouvrages de référence des littératures africaines de langue française: les croisements idéologiques* (2019), dirigida por Laurence Malingret. Se interesa por la historiografía literaria, las literaturas africanas y las literaturas migrantes en lengua francesa. Entre sus últimas publicaciones se encuentran «La importancia de la solidaridad en Aya de Yopougon de Marguerite Abouet» (2024) en *Africanías. Revista de Literaturas*, o «Abouet, Bugul y Diome, tres voces enriqueciendo la memoria colectiva» (2023) en la obra colectiva editada por Rita Rodríguez Varela, *Narradoras de la Historia*. Actualmente es ayudante doctora en la Universidade de Vigo.

García Sánchez, Lúa

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Quevedo, traductor de textos clásicos* (2023), dirixida por María José Alonso Veloso, pola que obtivo o Premio Extraordinario. Ocupouse da recepción da obra Quevedo e doutros aspectos relacionados coa tradución dos clásicos ao castelán nos séculos XVI e XVII, con traballos publicados en importantes revistas e editoriais do eido internacional. Ademais, é responsable do proxecto *Quevedo y sus traducciones poéticas en la Italia del siglo XVII*, en cuxo marco se integra a súa estadia na Università di Napoli Federico II. Actualmente é investigadora contratada posdoutoral na Universidade de Santiago de Compostela.

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Quevedo, traductor de textos clásicos* (2023), dirigida por María José Alonso Veloso, por la que obtuvo el Premio Extraordinario. Se ha ocupado de la recepción de la obra Quevedo y de otros aspectos relacionados con la traducción de los clásicos al castellano en los siglos XVI y XVII, con trabajos publicados en importantes revistas y editoriales de ámbito internacional. Asimismo, es responsable del proyecto *Quevedo y sus traducciones poéticas en la Italia del siglo XVII*, en cuyo marco se integra su estancia en la Università di Napoli Federico II. Actualmente es investigadora contratada postdoctoral en la Universidad de Santiago de Compostela.

Jensen Silva, Clara María

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *El espacio en la relación interartística entre la música y la poesía* (2022), dirixida por María do Cebreiro Rábade Villar e Azucena González Blanco. Aparte da súa licenciatura en Filoloxía Hispánica, recibiu formación musical e artística, facetas cara as que decantou a súa traxectoria profesional. Coordinado ciclos de música, festivais, *performances* e exposicións, integrando literatura, música e artes visuais nunha proposta interdisciplinar centrada na experiencia estética e o diálogo entre linguaxes. Actualmente exerce como docente, investigadora, soprano, pintora e xestora cultural e dirixe a Academia Clara Silva-Jensen.

Doctora por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *El espacio en la relación interartística entre la música y la poesía* (2022), dirigida por María do Cebreiro Rábade Villar y Azucena González Blanco. Aparte de su licenciatura en Filología Hispánica, recibió formación musical y artística, facetas hacia las que ha decantado su trayectoria profesional. Ha coordinado ciclos de música, festivales, *performances* y exposiciones, integrando literatura, música y artes visuales en una propuesta interdisciplinar centrada en la experiencia estética y el diálogo entre lenguajes. Actualmente ejerce como docente, investigadora, soprano, pintora y gestora cultural y dirige la Academia Clara Silva-Jensen.

Lea, David

Doutor pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Mediadaptación. La adaptación posliteraria en la actualidad* (2024), dirixida por Anxo Abuín González e Paulo Gatica Cote. A súa liña de investigación céntrase nos estudos filmoliterarios e na teoría da adaptación, concretamente, nas dinámicas posliterarias e metadaptativas. Unha das súas derradeiras publicacións é «La frontera entre realidad y ficción en el audio[visual] contemporáneo: IA, podcast y ludismo en la era de la posverdad» para a revista *Pasavento*. Actualmente exerce como docente de lingua francesa na Universidade de Vigo.

Doctor por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Mediadaptación. La adaptación posliteraria en la actualidad* (2024), dirigida por Anxo Abuín González y Paulo Gatica Cote. Su línea de investigación se centra en los estudios filmoliterarios y la teoría de la adaptación, concretamente, las dinámicas posliterarias y metadaptativas. Una de sus últimas publicaciones es «La frontera entre realidad y ficción en el audio[visual] contemporáneo: IA, podcast y ludismo en la era de la posverdad» para la revista *Pasavento*. Actualmente ejerce como docente de lengua francesa en la Universidade de Vigo.

López Pato, Sabela

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Museoloxías contemporáneas e sistemas culturais emerxentes: modelos, heurísticas, conceptos. Aplicación ao sistema museal galego* (2023), dirixida por Arturo Casas Vales, pola que obtivo o primeiro premio na área de Artes y Humanidades do *Programa Ícarus* (USC, 2024). As súas principais liñas de investigación son a memoria democrática nos museos galegos; museoloxía, feminismo e teorías emancipatorias; e museos, culturas minorizadas e intelixencia artificial. Actualmente traballa no Centro Singular de Investigación en Tecnoloxías Intelixentes da Universidade de Santiago de Compostela (CiTIUS).

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Museoloxías contemporáneas e sistemas culturais emerxentes: modelos, heurísticas, conceptos. Aplicación ao sistema museal galego* (2023), dirixida por Arturo Casas Vales, por la que obtuvo el primer premio en el área de Artes y Humanidades del *Programa Ícarus* (USC, 2024). Sus principales líneas de investigación son la memoria democrática en los museos gallegos; museología, feminismo y teorías emancipatorias; y museos, culturas minorizadas e inteligencia artificial. Actualmente trabaja en el Centro Singular de Investigación en Tecnoloxías Intelixentes da Universidade de Santiago de Compostela (CiTIUS).

Mariño Mexuto, Marta

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *A reescritura da materia clásica na novelística de Alvaro Cunqueiro* (2021), dirixida por Helena de Carlos Villamarín. A súa liña de investigación principal é a influencia do mito clásico na literatura contemporánea, especialmente na galega, aínda que tamén se interesa por cuestións relacionadas coa literatura fantástica, onde se encadra o tema do vampiro literario. Pertence ao grupo de investigación «Síncrisis. Investigación en Formas Culturais». Durante os últimos tres anos, traballou como investigadora «Margarita Salas» na Universidade da Coruña, onde tamén exerceu a docencia.

Doctora por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *A reescritura da materia clásica na novelística de Alvaro Cunqueiro* (2021), dirigida por Helena de Carlos Villamarín. Su línea de investigación principal es la influencia del mito clásico en la literatura contemporánea, especialmente en la gallega, aunque también se interesa por cuestiones relacionadas con la literatura fantástica, donde se encuadra el tema del vampiro literario. Pertenece al grupo de investigación «Síncrisis. Investigación en Formas Culturais». Durante los últimos tres años, ha trabajado como investigadora «Margarita Salas» en la Universidade da Coruña, donde también ha ejercido la docencia.

Novo Díaz, M.^a del Mar

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán: la génesis textual de treinta cuentos* (2018), dirixida por Cristina Patiño Eirín. A súa liña de investigación céntrase en Emilia Pardo Bazán, cuxa obra aborda en distintos traballos de estudo e edición crítica de textos descoñecidos, dispersos distintas cabeceiras de prensa, dando así a coñecer o que se chamou o «taller de la escritora». Colabora así mesmo na realización do inventario da súa Biblioteca dispersa. Actualmente é profesora de ensino secundario.

Doctora por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán: la génesis textual de treinta cuentos* (2018), dirigida por Cristina Patiño Eirín. Su línea de investigación se centra en Emilia Pardo Bazán, cuya obra aborda en distintos trabajos de estudio y edición crítica de textos desconocidos, dispersos en distintas cabeceras de prensa, dando así a conocer lo que se ha llamado el «taller de la escritora». Colabora asimismo en la realización del inventario de su Biblioteca dispersa. Actualmente es profesora de enseñanza secundaria.

Núñez Hernández, Daniel

Doutor pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *La renovación de la novela en Azorín* (2021), dirixida por Darío Villanueva. As súas áreas de investigación son o estudo crítico e narratolóxico da novela de comezos do século xx e o influxo da filosofía nas ideas, a técnica e os temas literarios. Publicou diversos estudos acerca de ditos temas, entre eles a monografía, derivada da súa tese, *Azorín, renovador de la novela* (Madrid, Visor Libros, 2024). A súa actividade profesional abarca dende a dirección dun Colexio Maior da Universidade de Santiago até colaboracións con ONG e fundacións no eido solidario como xestor de grupos e proxectos. Ademais, exerceu de crítico de cinema e series en revistas especializadas.

Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *La renovación de la novela en Azorín* (2021), dirigida por Darío Villanueva. Sus áreas de investigación son el estudio crítico y narratológico de la novela de principios del siglo xx y el influjo de la filosofía en las ideas, la técnica y los temas literarios. Ha publicado diversos estudios acerca de dichos temas, entre ellos la monografía, derivada de su tesis, *Azorín, renovador de la novela* (Madrid, Visor Libros, 2024). Su actividad profesional abarca desde la dirección de un Colegio Mayor de la Universidad de Santiago hasta colaboraciones en ONG y fundaciones en el ámbito solidario como gestor de grupos y proyectos. A su vez, ha ejercido de crítico de cine y series en revistas especializadas.

Tacón, Antía

Doutora en Estudos da Literatura e da Cultura (2023, Premio Extraordinario) pola Universidade de Santiago de Compostela. A súa tese, titulada *Dramaturgas del siglo xvii: estudio de los personajes de la comedia nueva* e dirixida por María José Alonso Veloso, foi financiada polo Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (FPU18/02515). Desenvolve neste momento o proxecto posdoutoral «Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. xvii-xviii): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas» (Xunta de Galicia, ED481B_032), que contempla sendas estadias nas Universidades de Lisboa e de Oporto. Os resultados destas liñas de investigación difundíronse a través de artigos en revistas de prestixio, capítulos de libro e comunicacións ou relatorios convidados en congresos.

Doctora en Estudos de la Literatura y de la Cultura (2023, Premio Extraordinario) por la Universidade de Santiago de Compostels. Su tesis, titulada *Dramaturgas del siglo xvii: estudio de los personajes de la comedia nueva* y dirigida por María José Alonso Veloso, fue financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (FPU18/02515). Desarrolla en este momento el proyecto posdoctoral «Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. xvii-xviii): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas» (Xunta de Galicia, ED481B_032), que contempla sendas estancias en las Universidades de Lisboa y de Oporto. Los resultados de estas líneas de investigación se han difundido a través de artículos en revistas de prestigio, capítulos de libro y comunicaciones o ponencias invitadas en congresos.

Tamames Gala, Cristina

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *Poemas que se despliegan hacia lo teatral: enunciación y configuración autorial en la producción poética de Angélica Liddell* (2022), dirixida por Arturo Casas Vales. As súas liñas de investigación son as relacións da poesía coa performatividade e co evento escénico, os estudos teatrais, a teoría literaria e os estudos interartísticos. Traballou como profesora na USC e na UNIR. Investigadora posdoutoral Juan de la Cierva no Depto. de Literatura Española e Hispanoamericana da Universidad de Sevilla e membro do proxecto de investigación GIMA Género, Imagen y Materialidad en la Cultura Literaria de la Modernidad (1880s-1930s).

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *Poemas que se despliegan hacia lo teatral: enunciación y configuración autorial en la producción poética de Angélica Liddell* (2022), dirigida por Arturo Casas Vales. Sus líneas de investigación son las relaciones de la poesía con la performatividad y con el evento escénico, los estudios teatrales, la teoría literaria y los estudios interartísticos. Trabajó como profesora en la USC y en la UNIR. Investigadora posdoctoral Juan de la Cierva en el Depto. de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla y miembro del proyecto de investigación GIMA Género, Imagen y Materialidad en la Cultura Literaria de la Modernidad (1880s-1930s).

Vega Madroño, María de la Fe

Doutora pola Universidade de Santiago de Compostela, cunha tese doutoral titulada *La figura del monarca en la poesía de Quevedo: modelos y contextos de la «musa Clío»* (2019), dirixida por Alfonso Rey Álvarez e Soledad Pérez-Abadín Barro. Os seus intereses académicos céntranse na literatura do Século de Ouro, en particular na obra de Francisco de Quevedo, e no estudo da tradición encomiástica, con especial interese nos vínculos entre a poesía áurea e os modelos retóricos de orixe clásica. Actualmente é profesora de Lingua Castelá e Literatura na Educación Secundaria.

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela, con una tesis doctoral titulada *La figura del monarca en la poesía de Quevedo: modelos y contextos de la «musa Clío»* (2019), dirigida por Alfonso Rey Álvarez y Soledad Pérez-Abadín Barro. Sus intereses académicos se centran en la literatura del Siglo de Oro, en particular en la obra de Francisco de Quevedo, y en el estudio de la tradición encomiástica, con especial atención a los vínculos entre la poesía áurea y los modelos retóricos de origen clásico. Actualmente es profesora de Lengua Castellana y Literatura en Educación Secundaria.

